

مدارس الفن الحديث

التصوير والنحت منذ أول عصر النهضة

محمد فوزي حسين

مدارس الفن الحديث
التصوير والنحت منذ أول عصر النهضة

تأليف

محمد فوزي حسين

الكتاب: مدارس الفن الحديث .. التصوير والنحت منذ أول عصر النهضة

الكاتب: محمد فوزي حسين

الطبعة: **2019**

الناشر : وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

5 ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكو ر- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : 35825293 – 35867576 – 35867575

فاكس : 35878373

E-mail: news@apatop.com
http://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

حسين ، محمد فوزي

مدارس الفن الحديث .. التصوير والنحت منذ أول عصر النهضة / محمد فوزي حسين

ـ الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

145 ص، 18 سم.

الترقيم الدولى: 2 – 946 – 446- 977- 978

أ – العنوان رقم الإيداع : 7137 / 2019

مدارس الفن الحديث

التصوير والنحت منذ أول عصر النهضة



إهداء

إلى الباحثين عن الثقافة الفنية، وإلى عشاق الفنون الجميلة والمشتغلين بها، وإلى المكتبة العربية التي تعاني نقصًا كبيرًا جدًا في كتب فلسفة وتاريخ ومدارس الفن.. أهدي هذا الكتاب.

المؤلف

الفلورنسيون

ظل التصوير البيزنطي باقيًا إلى حوالي سنة 1300م بمدينة فلورنسا الإيطالية، والصور التي من هذا الطراز ذات بعدين فقط، لأن الفنانين لم يحاولوا تصوير الناس بشكل واقعي، وتفرغوا لتصوير المسيح والعذراء والقديسين، أو أحيانًا الأباطرة بأشكال رهيبة جامدة بعيدة عن الحياة، ثم حدث تطور في أفكار الناس فبدؤوا يلاحظون أن عيسى المسيح وماري العذراء والقديسين ليسوا أشخاصًا عابسين مخيفين كما يظهرون في تلك الصور (انظر إلى صور العذراء البيزنطية – نموذج1) لأنهم بشر لهم جمالهم وكمالهم الإنساني..

وظلت هذه الفكرة تشغلهم دون أن يجترئ فنان فيحاول تحطيم تلك التقاليد الفنية البيزنطية باكتشاف طريقة لتغيير صورة العذراء والطفل المسيح من الشكل الرهيب إلى شكل إنساني يتسم بالرقة والجمال والكمال كأم رءوم مع وليدها.

وفي سنة 1276 ولد (جيو تودي بوندون) الذي اختارته الأقدار لتحقيق المعجزة؛ فحينما بلغ الرابعة عشرة من عمره بدأ الفن مرحلة جديدة بأول حدث منقطع النظير فاجأ مؤرخي التاريخ، عندما اعتكف في كنيسة سانت فرنسيس يخطط أسس فن التصوير الحديث مع تباشير فجر العصر الذهبي الجديد. عصر النهضة Renaissance ومنذ ذلك الوقت بدأ الفن يقطع رحلته الطويلة الجميلة في أوروبا ومازال يشق طريقه حتى وقتنا الحاضر، وأصبحت له قصة ممتعة ذات فصول مثيرة مدهشة يتناوب المؤرخون تسجيلها ونشرها على الملايين من محبي الثقافة التاريخية الفنية بين حين وآخر.

وأبطال هذه القصة عديدون، أولهم كان ماردًا جبارًا فعل بفن التصوير في فلورنسا بإيطاليا ما فعله ميرون بفن النحت الإغريقي، لكن مع الفارق، فالأول جيوتو بدأ أول خطوة من البداية عندما

أحس إحساسًا جديدًا بالحياة التي حوله، دون أن ينتفع بخبرة فرن أو يزيد مر عليها أسلافه.



في تاريخ الفن كله أعتقد أنه لم يظهر المصور الذي أخذ على عاتقه المخاطرات التي أخذها جيوتو، أو الذي اعتمد على نفسه فقط دون أن يعبأ بالقواعد الفنية الشائعة في عصره. ولهذا السبب أصبح في نظر مؤرخي الفن من أسطع نجوم تاريخهم، لأنه اتجه اتجاهًا موفقًا بسرعة خاطفة، نحو الهدف الذي أدى إلى بدء مادونا "لمزار بيزنطي" - نموذج1 عصر جديد في تاريخ الفن. وجرت العادة عندما تؤدي تجارب فنان إلى نتيجة ناجحة تلقى تهافتا وقبولًا من الرأي العام، أن تجعل له أتباعًا من بين إضرابه يعلمون على الانتفاع بتجاربه الموصول إلى نتيجة مماثلة، ولذلك لم تمض سنوات قلائل حتى كانت اكتشافات جيوتو جزءًا من تقاليد عصره.

لقد كان التيار البيزنطي في إيطاليا إلى آخر القرن الثالث عشر كنائسيًا إمبراطوريا بحتا ابتدعته الكنيسة ليوجه الفنانين إلى الموضوعات المسيحية المباح تصويرها. وإلى الأسلوب والنظام الواجب اتباعهما لتشكيلها وتلوينها، لكن جيوتو في تجاربه لتحطيم تلك القيود والأغلال كان يعيش في كنف إنسانية سانت فرنسيس متفاعلًا معها. وهذا منحه الشجاعة والقدرة على بعث الفن بعثًا إنسانيًا جديدًا، وكانت قدرته على مزج الجديد بالقديم سببًا في تجسيم شأنه، وكان إحساسه الفياض بالإنسانية سببًا في إدخال الأبعاد الثلاثة في إنتاجه.

لاحظ أنه مصور قصصي، فكان عليه لذلك أن ينشئ فنًا يسرد به قصته، ويوضح الصلة العميقة التي بينه وبين المرصوفين في فرسكاته. واستطاع جيوتو أخيرًا أن يبعث إلى الرموز الحياة وأن يسبغ عليها كل التعبيرات التي تترجم كلمة "الرقة" فحل بذلك المشكلة المعقدة التي كانت تحول دون ظهور صورة المادونا والطفل بالمظهر الإنساني الرقيق الذي تستريح إليه النفس الإنسانية، ولم

يفشل جيوتو أبدا في إظهار التأثير الطبيعي في أشخاصه إلى درجة تجعل الناظر إليهم يظن أن من الممكن السير حولهم، وتقدير المسافة بين عينيه وبينهم، والشعور بثقلهم على الأرض، والإحساس ببروز عضلاتهم تحت الثياب. ولم يقف الأمر عند الأشخاص بل تناول طبيعة الأشياء كالتلال والأشجار والبيوت والحظائر وما إلى ذلك.



"العذراء تتعبد المسيح "للفنان فيروشيو" – نموذج3

إن قصة المسيح التي رواها جيوتو في كنيسة أرنا Arena في بادوا قد رواها، لا كما روتها الكتب في كلمات فحسب، وإنما في مشاهد تمثيلية تتسم بالحيوية وتقف مع الطبيعة جنبًا إلى جنب بأروع وأرق أسلوب إنساني نبيل ظهر في عالم الفن، وبأكمل تصوير واقعي لجسم الإنسان كونته الخطوط والألوان منذ استخدمت الخطوط والألوان لهذا الغرض، ولا جدال في أن الزمن لم يجد قبل جيوتو بمن استطاع أن يصف مشاهد تلك الدراما السامية مثله في صور كثيرة العدد والموضوعات بطريقته التي تعتبر معجزة عظمى قوضت أوضاع الفن القديم كله رأسًا على عقب، وواجهت المؤرخين بأخطر حدث فني ظهر في التاريخ.

أول ما يلفت النظر إليه في صور جيوتو هو الانفعالات النفسية، التي تظهرها وجوه الناس فتجعلك تحس إحساسًا حقيقيًا بشعور من تراه فيها إن كان غاضبًا، أو نادمًا، أو حزينًا، أو ضارعًا، أو شقيًا، أو سعيدًا.. هذه الانفعالات كلها تبدو ممثلة تمثيلًا طبيعيًا في وجوه ما حوته تلك الصور من أشخاص (انظر نموذج2).

والجسم الآدمي من أبرز ما في صور جيوتو من حيث صدق طبيعته، ورسوخه على الأرض، وكمال تكوينه، وجمال نسبه وتمثيل حركاته في أوضاع كثيرة تتفق مع الانفعالات النفسية.. أما الأزياء وبيئة الموضوع فتبدو إيطالية بعيدة كل البعد عن البيئة الشرقية التي ولدت فيها العذراء والمسيح؛ فالسماء قاتمة الزرقة، والأشجار جامدة، وأشكال البعير غريبة قريبة من الرسم الكاريكاتوري. وأشكال الحيوانات عمومًا - الأغنام والبقر والحمير- بعيدة نوعًا عن طبيعتها. ويتضح لنا من ذلك أن جيوتو اهتم اهتمامًا جما بالجسم الآدمي فدرسه دراسة وافية نفسيًا وعضويًا دون أجسام الكائنات الأخرى، ودون الطبيعة ذاتها، ومع هذا فقد وجه عناية ملحوظة نحو منظور وتفاصيل المباني والأثاث وما حوته سطوحها من زخارف وخامات..

وألوان صوره قليلة، أكثر ما استخدمه منها الأزرق الغامق، والأصفر الفاقع - لهالات النور التقليدية التي احتفظ بوضعها حول رءوس العائلة المقدسة والمقربين منها نقلًا عن الصور البيزنطية- والأخضر الجاف، والأحمر الفشياني، والبني المائل إلى السواد بدرجات مختلفة.

ومظهر صوره العام يثير الإعجاب من حيث التكوين والاتزان وترابط العناصر ببعضها، وتمثيل كل شخص فيها بالحالة المتفقة تمامًا مع الموضوع:

وإذا وضعنا في حسابنا أن جيوتو قد وضع بصوره أساس فن جديد لأول مرة، فن يقوم على الدراسة العميقة لطبيعة الموضوع وسلوك الإنسان، فن أساسه التعبير الصائب عن الانفعال النفسي والحركة الجسمية، فن يجعل لكل صورة تكوين وأسلوب وهدف خاص يختلف عن سواه..

أقول إذا وضعنا في حسابنا كل هذا ندرك أن جيوتو فنان عملاق من عمالقة الثورات التي تحدث نادرًا خلال حقبات طويلة من التاريخ فتغير الأوضاع القديمة بأوضاع مستحدثة.

أول ما يلفت النظر في صور جيوتو هو مظهر الناس الواقعي المجسم الذي أخرجته طريقته البسيطة الصريحة، هذه الطريقة اعتمدت على خطوطه الواعية التي انتهجها في الرسم كأساس رئيسي مهم يقوم عليه التظليل والتلوين بعد ذلك، فلقد كان جيوتو رسامًا مدهشًا حقًا في استعمال القلم، استطاع بخطوط قليلة أن يشعر المتفرج بأن الشيء الذي كان يرسمه ليس شكلًا مسطًحا، وإنما جسمًا مجسمًا، ونبعت من هنا القدرة أو الطريقة الممتازة التي مكنته من وضع ناس واقعيين في صوره، وجعلته يدير ظهره لصور القديسين القديمة المسطحة الجامدة الرهيبة التي ظل الفنانون

دائبين على تصويرها حتى أيامه. ومن ثم أنتج عددًا ضخمًا من الصور استوحاها من الإنجيل والكتب الدينية التي روت حوادث ومغامرات أبطال الدعوة المسيحية، وكل الناس الذين احتوتهم هذه الصور يمتازون بصفات التمثيل الواقعي التي تشعر المتفرج بأنهم قادرون بغير شك على الحركة والكلام مثل الناس الأحياء تمامًا.



لحظة الاحتضار "للفنان جيوتو" – نموذج2



الدفن "للفنان ميشيلنجلو" – نموذج6

هذه الطريقة الجديدة التي اتخذها جيوتو في التصوير، نقلها كثير غيره من عظماء المصورين وظلت الطريقة القديمة "البيزنطية" تحاول إثبات وجودها بواسطة عدد من المصورين الآخرين الذين احتفظوا بتصوير القديسين على أرضيات مذهبة، ومع ذلك فقد أصبحت الطريقة القديمة أكثر حيوية بعد أن جعلت أبطال المسيحية أقل طولًا ورهبة وجمودًا وتسطيحًا، وأكثر شبها بشخصيات قصة خيالية، غير أن المحاولات التي بذلت لتجسيم أشخاص الصور القديمة لم تبلغ حدًا يذكر من الكمال.

وبينما كانت الصور ذات الطابع التقليدي القديم تظهر تباعًا، كان الفنانون الفلورنسيون الذين اتبعوا طريقة جيوتو يعملون في حرص على تصوير الناس تصوير واقعيًا مجسمًا كهدف رئيسي.

ويبدو جليًا أن انفعال الفنانين نحو تصوير الأجسام الآدمية بمظهر حي واقعي كان يفرض عليهم تحريك تلك الأجسام وهي تستخدم أذرعتها وأرجلها وعضلاتها في أنواع النشاط المختلفة كركوب الخيل والمصارعة والصيد بالأقواس والسهام وما إلى ذلك.

ولما لاحظوا أن الثياب تخفي الأذرع والأرجل وتغطي العضلات، اضطروا إلى تصوير الناس عراة أو أشباه عراة بغية إظهار استدارة أذرعتهم وأرجلهم وعضلاتهم كما يظهر في صورة هرقل وهو يصارع الهيدرا (انظر نموذج4). هذه الصورة تشعرك بأن هرقل قوي جبار، وتشعرك أيضًا بمدى سرعته وعنفه وهو يتحرك للقضاء على الوحش الهائل المخيف بالهراوة الغليظة التي يرفعها بيده اليمنى.

والصور التي من هذا النوع تفوق في أخارجها المصورون الفلورنسيون على كل المصورين الآخرين في عصر نهضتهم، ولا أقصد بهذا أنهم لم يصوروا غير العراة، فالواقع أن معظم صورهم تعرض أناسًا في ثيابهم. لكن أروعها على وجه العموم هي الصور التي تعرض العراة وأشباه العراة.

وأنبغ المصورين الإيطاليين في هذا المجال هو الفنان مشيلنجلو Micbhlanglo الذي كان لا يبارى في تصوير الأجسام العارية، على أن المصورين الذين غطوا أجسام صورهم بالثياب قد توخوا في رسمها وتلوينها أشعار المتفرج بأن تحت الثياب أجسامًا وأعضاء مجسمة.

لو رجعنا الآن إلى شخصية العذراء التي صورها الفنان البيزنطي ثم نظرنا بعدئذ إلى صورة العذراء تتعبد طفلها المسيح (نموذج3) لفيرشيو Verocchio سوف نرى لأول وهلة مدى التغيير العجيب الذي طرأ على فن التصوير الإيطالي، فالناس في صورة فيروشيو واقعيون إلى حد يحملنا على أن نتخيلهم قادرين على النهوض والتقدم خارج الإطار، وعلى إننا سنعرفهم بسهولة إذا التقينا بهم في الطريق، وبعكس ذلك فإن وجه العذراء في الكنيسة البيزنطية ليس وجه إنسانة واقعية، ولهذا فإننا لن نصادف وجهًا مثله في الطريق يحملنا على تذكره. هذا التغيير العجيب الذي يبدو جليًا في صورة فيروشيو يرجع إلى أنه قد ولد بعد موت جيوتو بتسع وتسعين سنة، وبعد مضي زمن

طويل منذ صنعت صورة المادونا من الفسيفساء في الكنيسة القريبة من فلورنسا التي تحدثنا عنها سابقًا.

لم تنجب فلورنسا خلال القرن الذي أعقب موت جيوتو غير اثنين من المصورين المهمين. هما: فرا انجليكو Fra Angelico، وماساشيو Massccio. كان الأول أستاذًا في طريقته القوطية التي تتميز بالخطوط الرفيعة الجميلة، أما الثاني الذي ولد في سنة 1401 فقد هضم أحساس جيوتو بالدراما وبالتكوين والتجسيم، فاستطاع أن يقطع مسافة طويلة من الطريق الذي شقه أستاذه من قبل. واعتبر بذلك عميدًا ثانيًا للفنانين، وقد بنى غيره بالصور التي ضمت أشخاصًا لابسين وعراة توفرت فيهم قوة التصوير وروعة الأداء بدرجة لم يستطع أن يصل إليها فنان مدة 74 سنة بعد موته حتى ظهر المارد الجديد ميشيلنجلو، ومنذ مات ماساشيو في سنة 1428 بدأ الفن الفلورنسي يتبلور، والدليل على ذلك أن القرن الذي أعقب موت جيوتو لم يظهر مارد يجلس على عرش الفن الذي خلا طويلًا. لكن بعد موت ماساشيو كان الطريق معبدًا ونهايته مؤكدة المعالم، فتسير لكثير السير فيه قرنًا كاملًا بعد ذلك ويقررون مستقبل الفن الأوروبي كله. ومن بين هؤلاء لمعت أسماء لفنانين بارعين مثل بايولو يشيلو، وأندريا دل كاستاجنو، وبوتيشيلي، وكل منهم كان عظيمًا في تصوير الجسم الآدمي الذي تخصصت وتفوقت فيه فلورنسا.

وأظهر ما يلاحظ على جميع مصوري تلك النهضة، هو أنهم كانوا لا يختارون لصورهم غير موضوعات وقصص مستخرجة من الإنجيل، مثل العذراء والطفل، أو الوجهاء يحملون الهدايا للمسيح وهو طفل، أو الصلب، أو مشاهد من حياة القديسات والقديسين مثل القديسة فرنسيس تخاطب الطيور، أو القديس جورج والتنين، أو مواقف من القصص الإغريقية أو اللاتينية مثل أعمال هيرقل. وفينوس خارجة من البحر، إلى غير ذلك من الموضوعات البعيدة عن الحياة اليومية الحقيقية التي كانوا يعيشون فيها.

والسبب في تحديد موضوعات الصور على هذا النحو هو أن الناس لم يفكروا في تكليف الفنانين بتصوير المشاهد اليومية الواقعية، واقتصرت رغبة الكنائس والأديرة على الصور الدينية، كما اقتصرت رغبة النبلاء والوجهاء والتجار (زبائن الفنانين) على الصور التي تختار موضوعاتها من الكتب الإغريقية واللاتينية التي كانت تستحوذ على اهتمامهم كله في ذلك الوقت. ومع أن المصورين قد صوروا كل هذه الموضوعات إرضاء للمجتمع وضمانًا للعيش، إلا أنهم لم يغمضوا

أعينهم عن الأشياء والألوان البهيجة التي تزهو بها البيئة حولهم وتتعلق ميولهم بها، بدليل أن بوتيشيلي عندما كلف بتصوير صورة الوجهاء مع أتباعهم يزورون يوسف وماري وطفلها في الحظيرة، صورهم جميعًا في الثياب البهيجة التي رآها في شوارع فلورنسا، بل أنه قد أعطاهم وجوه بعض الناس المعروفين في المدينة. وجعل الحظيرة كثيرة الشبه بقصر في فلورنسا، بعيدة كل البعد عن تلك الحظيرة البدائية البدوية التي ولد فيها المسيح عليه السلام بالأرض المقدسة، وهذا نفس ما فعله كثير غيره من المصورين الفلورنسيين.



هرقل والهيدره (للفنان ولا يولو" – نموذج4

لكن الفنانين بعد مضي زمن طويل، عندما تبلور إحساسهم ببيئتهم وبمشاهد حياتها اليومية الواقعية، أخذوا شيئًا فشيئًا يتجاوبون مع ذلك الإحساس ويحطمون بشجاعة وجرأة تلك الأغلال التي قيدتهم طويلًا بالموضوعات الدينية والخرافية التي ظلت لوحاتهم وقفًا على تصويرها، فبدؤوا عندئذ يصورون مشاهدًا من صميم الحياة تمثل تقاليد وعادات المجتمع تمثيلًا واقعيًا، وينبغي أن لا يفهم من حديثي عن المصورين الفلورنسيين الذي سجلت فيه ثورتهم للوصول بتصوير الجسم الآدمي اللابس أو العاري إلى آخر مراحل النجاح أنهم قد اكتفوا بذلك طويلًا وأغفلوا الأشياء الأخرى التي حولهم.

فبينما كان أشخاص صور الفنانين القدامى يظهرون على أرضية مذهبة ملساء ليس فيها أثر لمشاهد الطبيعة، إذ بالفنانين بعد ذلك يصورون أشخاص صورهم داخل القصور والكنائس والأفنية، أو في القرية والضاحية، وبهذا طبعوا في أذهاننا ذكرى خالدة لجماعات من الناس مرتدين الثياب الفاخرة البهيجة وممتلئين بالحيوية والحركة، جالسين أو متحركين في الكنائس والأفنية حيث يمثلون

أدوارًا دينية أو خيالية، أو يعزفون الآلات الموسيقية، أو يؤدون أنواعًا مختلفة من التقاليد الاجتماعية أمام المباني الجميلة أو بين الأشجار، أو حيث تظهر التلال الزرقاء..

لكن المصورين الفلورنسيين كانوا حتى هذه المرحلة قليلي الخبرة في تصوير الطبيعة، ولهذا ظهرت مشاهد الطبيعة في صورهم بعيدة جدًا عن مستوى النجاح الساحق الذي وصل إليه تصوير الأجسام الآدمية، واستمر هذا التناقض الملحوظ بين مستوى الأشياء والأجسام زمنًا ليس بالقصير حتى بدأ تصوير الطبيعة ذاتها كموضوع رئيسي للصور يستحوذ على الاهتمام كله، فاكتسب الفنانون الخبرات التي أتاحت لهم أن يرقوا بتصوير المناظر الطبيعية إلى المستوى اللائق البديع.

هناك كثير من المصورين والنحاتين الفلورنسيين المبدعين لا يسمح المجال الضيق هنا بالحديث عنهم جميعًا، ولذا اختار من بينهم عددًا من المبرزين الذين لا يمكن إغفالهم، هؤلاء هم: دوناتلو، بايولويشيلو، بوتيشيلي، أنطونيو بولا يولو، فيروشيو، والعظيم ليوناردو دافنشي، والجبار ميشيلنجلو.

دوناتللو Donatello (1386 -1466):

لم يتقدم فن النحت في شمال إيطاليا بخطوات مطردة سهلة مثل التصوير، فلقد تقدم في سلسلة من السير المتقطع مستمدًا نشاطه من التأثير الجريكو روماني، لكن دوناتللو كان شيئًا آخر يستوحي إنتاجه من المذهب الكلاسيكي، ومع هذا فلدوناتللو إحساس بالوصف الطبيعي، ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك تمثاله (سانت جورج) الذي تظهر فيه التعبيرات الوصفية السيكولوجية.

باولو يشيلو paolo Uccello (1397 -1475):

ذاعت شهرته لأنه الفنان الذي استخدم قواعد المنظور في صوره، وكم يود كل إنسان لو أنه لم يفعل ذلك، لأنه شرقي في إحساسه بالزخرفة، وقوطي في حبه للتفاصيل. أخفى أجزاء من الصورة فساعده ذلك على إظهار العمق، ومع هذا فصورته (هزيمة سانت رومانو) مفقودة العمق، لأنه في الحقيقة ميال بطبيعته إلى التسطيح رغم الاتجاه العلمي الذي استعمله في صوره.

بوتيشلي Botticelli (1447 -1510):

لم يحظ الأسلوب العلمي بسمة اهتمام منه، لأن الإنسانية التي في صور جيوتو، والتجسيم الذي في صور ماساشيو، والمسافات التي في صور بيرو، قد فشلت في إثارة اهتمامه فاتجه نحو أسلوب فرا أنجليكو.كان بوتيشيلي مزخرفًا من طراز يختلف عن طرز معظم المزخرفين، لأنه استخدم مواهبه في التعبير بمبالغة عن مزاج شخصي متناقض بين الضعف والقوة: الدفء والبرودة، والترف والبساطة.. وفي صورتي (ميلاد فينس) و(بريمافرا) اللتين صورهما كزخرفة لفيلا لورنزو، وجيوفاني دي مديسي، يبدو أسلوبه الساذج المضلل غريبًا غير عادي، ورغم أنه لم يكن مبتكرًا من الطراز الأول إلا أنه يربط الفن المسيحي بالتراث الوثني قد أضاف شيئًا جديدًا إلى فلسفة النهضة.

أنطونيو بولايولو Antonio pollaiuolo:

كان اهتمامه شديدًا بالجسم العاري (انظر نموذج4)، وقد تعرض بقصد وإصرار لكل المشاكل الخاصة بذلك وأهمها تحريك أجسام الذكور العارية، فنجح نجاحًا باهرًا، وأفسح حقل

التصوير لخلفائه من الفنانين، ومع ذلك فصوره ليست جذابة ومحبوبة كثيرًا، لأنها مع ما تعرضه من مجهود جبار تعطي دائمًا الإحساس بأنها ليست إلا أبحاث فذة للحركة العنيفة، فمثلا في صورته (استشهاد سان سباشان) نرى رماة السهام كأنهم يستعرضون عضلاتهم مثل أفراد فرقة بهلوانات ومصارعين في سيرك.

فيروشيو Virrochio (1435- 1488):

ذاعت شهرته لأنه كان يمتلك أهم ستوديو بفلورنسا خلال الربع الثالث من القرن الخامس عشر، ولأنه صنع تمثال (برتلوميو كليوني الفينيسي) النادر المثال الذي أثبت فيه أن مكانته عالية بين عظماء الفنانين إضرابه، ولأن عمله الفني بلغ حدًا من الكمال عصمه من الخطأ (انظر مرة أخرى إلى نموذج ص7). استطاع فيروشيو أن يحدث تطورًا مهمًا في الفن الفلورنسي تصويرًا ونحتًا، لأنه قد جمع الكثير من التجارب ووصل إلى كثير من الأهداف الفنية، فكانت منتجاته كالمصابيح استنار بها العديد من خلفائه، والدليل على ذلك أننا نرى فيما أنتجه ليوناردو دافنشي آثارًا بارزة ظاهرة من ملامح أعمال فيروشيو المجيدة بما حوت من مدهشات.

ليوناردو دافنشي (1452- 1519):

عالم وفنان، حمل بإصرار حب الاستطلاع العلمي في يد، والفن الرومانتيكي في اليد الأخرى، ولا تعنينا كثيرًا الناحية الأخرى، ولكن عندما نتأمل لوحاته، نلمح فيها سمات العلم والاختراع، وفي صورة "العشاء الأخير" نلتقي بأعلى مستوى لبناء الصورة وأروع نموذج كلاسيكي من فن عصر النهضة، مثلما نلتقي بأروع نماذج الفن الرومانتيكي في صورتيه المشهورتين "عذراء الصخور"، و"الجيوكندا Gioconda" (انظر نموذج5).

ميشيلنجلو بوناروتي (1475- 1564):

آخر وأعظم الفنانين الفلورنسيين، ولهذا يحق لي أن أسترسل قليلًا في الحديث عنه.



من روائع الفنان روفائيل – نموذج2



أمومة "للفنان الفنيسي تبولو" – نموذج27

ولد بقربة كابسيس لوالد كان يشتغل قاضيًا محليًا، في عهد كانت فلورنسا مغمورة بالنهضة الفلورنسية في رعاية صاحب الفخامة لورنزو الأمير المديسي العظيم، وعندما بلغ الخامسة عشر أثارت قدرته الفنية إعجاب كبار أساتذة الفن الفلورنسيين حتى سمع عنه الأمير فاستدعاه إلى قصره حيث ظل تحت رعايته مدة عامين قضاهما في دراسة النحت. وبعد موت لورنزو في سنة 1492 نحت تمثالًا لكيوبيد نائمًا بالأسلوب الإغريقي القديم. فاعتبر مفخرة من المفاخر الأثرية النادرة بروما. ولما ذاعت شهرة ميشيلنجلو تهافت عليه النبلاء متنافسين في تقديم عروضهم وطلباتهم لاقتناء ثمرات نبوغه الخارق، ومن ثم أسندت إليه السلطة الحاكمة مهمة عمل تمثال ضخم لدفيد، فنفذه وهو في سن التاسعة والعشرين واتسعت شهرته في كل مكان بإيطاليا، واعتبر عميد ناحتيها وسيد فنانيها.

قضى ميشيلنجلو معظم حياته بروما يعمل في خدمة الباباوات رغم أنفه، ورغم كثرة خلافاته معهم ونفوره من آرائهم، وسخطه على إخضاع فنه لنفوذهم، وأصبح من جراء ذلك مرهف الإحساس عصبيًا ضيق الصدر، عنيدًا إلى أقصى حد، وأشهر قصص خلافاته مع الباباوات قصة الخلاف الذي نشب بينه وبين البابا يوليوس الثاني الذي أرغمه في سنة 1508 على عمل فرسكات سقف كنيسة سستين الذي تبلغ مساحته 10.000 قدمًا مربعًا؛ وعدد مواضع الصور فيه 343 موضعًا. وبدأت القصة عندما كلفه البابا ورفض مرة تلو المرة، وعندما اشتد الإصرار والضغط سافر إلى فلورنسا تخلصًا من غضب البابا، ولكن الحكومة الفلورنسية خشيت العاقبة فأصرت هي الأخرى أن لبى رغبة البابا؛ وحملته بالشدة والإرغام على الرجوع إلى روما، فاضطر أخيرًا إلى الإذعان.

ومرت شهور عديدة على ميشيلنجلو وهو بين مساعديه فوق الشدات الخشبية التي جهزت خصيصًا لذلك، رأسه ملتوية إلى الوراء وهو واقف في وضع قاس غير مربح ليتمكن من استعمال الفرشاة والألوان فوق سطوح السقف التي حكم عليه قسرًا أن يغطيها بلوحاته ورغم هذا فقد كانت التهديدات بعقابه تتوالى عليه بين وقت وآخر حثًا له على الإسراع في مهمته، وأخيرًا خرج من هذه الكنيسة، بل من هذا السجن هزيلًا سقيمًا مقوس الظهر، جاحظ العينين، شديد الحساسية سريع التأثر، ظاهر الإعياء والابتئاس والقنوط من الحياة.

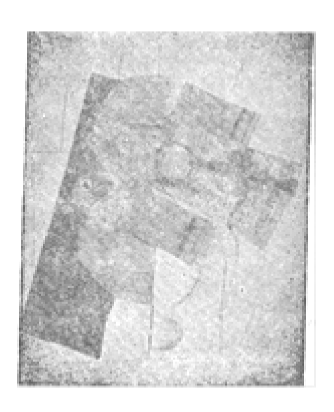
وقضى أيامه الأخيرة رغم ثرائه أعزب، رث الثياب، متقشفًا كأنه الناسك المحروم، معتكفًا في بيت متواضع بروما، حيث أخذ يقرض أشعارًا عن الموت، وأصبحت الأرض مضجعه طوال لياليه ترمقه شعلة شمعة أنتج على ضوئها تمثال "مادونا"، وظل على حالته التعسة هذه حتى مات سنة 1564 عندما بلغ سن التاسعة والثمانين.

كان ميشيلنجلو متخصصًا، ومهتمًا بالجسم الآدمي المذكر مثل بولايولو ليعبر به عن كل ما يريد قوله. بدأ ميشيلنجلو من حيث انتهى بولايولو، واعتبر الجسم الآدمي وعاءً فارغًا ملأه بما في نفسه. ومن أجمل ما أخرجه في التصوير فرسكات كنيسة سستين - السابقة الذكر- التي أتم سقفها في سنة 1512. فكل شخص صوره فيها يعتبر في حد ذاته ابتكارًا فريدًا بحركته وتكوينه.

وبالرغم من روعة صور كنيسة سستين إلا أن ميشيلنجلو كان يضع النحت في المقام الأول من اهتمامه؛ لهذا تبدو أجسام صوره قوية شديدة التجسيم كأنها التماثيل، ويقال إن تصويره ترديد

صادق لنحته. ويظهر أن ما أنتجه ميشيلنجلو من معجزات لم يترك شيئًا ينتجه التصوير الفلورنسي بعده (انظر نموذج 6) لأنه بموته لفظت أيام الفن الفورنسي الزاهرة المجيدة أنفاسها وانتهت[1].

وقبل أن نختم الحديث عن الفلورنسيين يجمل بنا أن نشير إلى أنهم كانوا مغرمين بالألوان الزاهية، يكثرون منها لحد الإفراط الذي كثيرًا ما أفقد صورهم كمال نجاحها، وكانوا يلونون كل جزء من الصورة على حدة، فأدى ذلك إلى تفكك الشكل اللوبي العام فيها. أما الذين فهموا قيمه الألوان واستطاعوا استخدامها بقدرة ونجاح فهم الفنيسيون venitians وهؤلاء سنتحدث عنهم فيما بعد.



تكوين "للفنان براك" نموذج21

إيطاليون آخرون

كانت أنحاء إيطاليا كلها مثل فلورنسا تحتضن الكثير من الفنانين، فمنهم من كانوا في سيينا، وفي أمبريا، وفي بادوا، وفي فرارا، وفي ميلان، وفي فينيسيا، وفي مدن أخرى كثيرة بالشمال.. نعم كانت إيطاليا كلها مشغولة بفن التصوير الذي انتشر بين الناس جميعًا على اختلاف طبقاتهم كما ينتشر الوباء.

كان المصورون والمتفرجون والمشترون كلهم على السواء مشغوفين بالصور التي ازدادت بها كل كنيسة، وكل قصر، وكل حجرة، وكل دير، وكل حانوت، وهذه الصور في أول عهدها لم تعلق داخل إطارات كما هو الحال في وقتنا الحاضر، وإنما كانت تصور مباشرة على الحوائط بطريقة اسمها الفريسكو Fresco. وما زالت حوائط وسقوف كنائس وقصور تلك الأيام الباقية حتى الآن في إيطاليا مزدحمة بتلك الصور.

ولنبدأ الآن الحديث عن سيينا لنلتقي بروائع داشيو وسيمون مارتيني وساستا وغيرهم الذين تمسكوا بالتراث البيزنطي بعد أن مزجوه بسمات جميلة من الفن الفلورنسي:

سيينا هذه مدينة أصغر بكثير من فلورنسا محاطة بأسوار وأبراج عالية، عاشت منعزلة منطوية على نفسها، شأنها شأن بعض المدن الإيطالية الأخرى في تلك الأيام، ولعل سبب ذلك يرجع إلى أن وسائل المواصلات كانت قليلة وصعبة جدًا جعلت سفر المواطن السييني إلى روما أو فلورنسا مثلًا من الأمور الخطيرة التي تبلغ حد المغامرة، وبالرغم من أن بعض الفنانين قد غامروا بأنفسهم فسافروا إلى فلورنسا وشاهدوا روائعها الجديدة ذات الأبعاد الثلاثة على طريقة جيوتو إلا أنهم تحت تأثير عزلة مدينتهم ظلوا قانعين بما حققوه من بعض النجاح على طريقتهم التقليدية

العتيقة، واستمروا على تخلفهم ينتجون بطريقتهم الخاصة صورًا اتسم بعضها بكثير من الجمال ظهرت فيها العراء والطفل والقديسون والملائكة بأشكال عجيبة كأنها الجان على أرض مسحورة.

وبمرور الزمن انصرفوا شيئًا فشيئًا عن الطريقة البيزنطية، وحاولوا ممارسة الأسلوب العاطفي الجديد بصورة كاملة ولكن يظهر أن ذلك خالف طبيعتهم ففشلوا في مجاراة الفلورنسيين العظماء وظلت صورهم المكونة من الأسلوبين القديم والحديث هي المتفوقة بجمالها.

وعندما انصرفوا نهائيًا عن القديم وتفرغوا تفرغًا تامًا لتقليد الحديث أدبر ذلك الجمال تمامًا، كان اهتمامهم الأصلي يتجه نحو الأشكال الجذابة، وعندما اتجه ذلك الاهتمام إلى دراسة تصوير الجسم الآدمي من حيث استدارته وقوته وتنوع حركته لم يتوصلوا إلا إلى تصوير أغرب صور لم يظهر نظير لها من قبل.

إنهم عاشوا قليلًا جدًا في واقع الحياة المحيطة بهم، وعاشوا كثيرًا جدًا في الأحلام والخرافات.

يقول كتاب تاريخ الفن أن فلورنسا تطلعت إلى حلول النهضة بينما ظلت سيينا تعيش في غياهب القرون الوسطى، ومع أن هناك ثمة ظل من الحقيقة في هذا القول، إلا أن أولئك المؤرخين نسوا أن المدينتين مختلفتين وإن فنيهما مختلفين، وأن الاختلاف بينهما في الرأي عن الحياة لم يكن كبيرًا بقدر اختلافهما في الرأي عن الفن، فلقد ظلت سيينا في عزلتها معتزة بثراء صورها الجميل حتى بلغت بفنها الذروة، بينما سعت فلورنسا مجتهدة مستميتة من أجل الوصول إلى الحقيقة حتى بلغت هي الأخرى بفنها الذروة. ومن هنا وجد كثير من الشك عند كثير من المؤرخين حول (الفن لأجل غاية الفن) في التصوير السييني، بينما لم يوجد ثمة شك حول ذلك في صور جيوتو وماساشيو وغيرهما من الفنانين الفلورنسيين الذين كافحوا من أجل الحقيقة والجمال.



الجيوكنده "للفنان دافنشي" – نموذج5

وهناك رأي آخر لنقاد التاريخ الفني يقول إنه إذا كان السيينيون قد تمسكوا بالتقليد البيزنطي فإن ذلك لم يكن سببه مجرد المحافظة، وإنما كان سببه البلادة العقلية، فاستخدموه كما هو دون أن يجدوا فيه ما يتطلب التعديل. لكنهم بعد أن التقوا بالأسلوب الفورنسي الجديد لم يجدوا مبررًا لإهماله، فأخذوا منه بقدر حاجتهم، وكانت لهم به صورًا ذات طابع عاطفي شديد يلاحظ فيها ابتعاد تام عن التقليد القديم بما فيها من أشكال جديدة على أن نوع الحياة التي صورت في صورهم القصصية تبدو أكثر رقة وأرستقراطية من تلك التي صورت في الصور الفلورنسية ويظهر أن ذلك يرجع إلى أن السيينيين كانوا يعيشون عيشة أكثر ثراء وترفًا.

والذي لا جدال فيه هو أن المدرسة السيينية لم يكن لديها التعمق الذي تميزت به المدرسة الفلورنسية، فمع أنها استطاعت أن تسجل الحياة التي حولها إلا أنها تستطع أن تجعل تلك الحياة حقيقة واقعية كما مثلتها المدرسة الفلورنسية؛ وحسبك دليل على هذا أن محتويات الصور السيينية غير راسخة على الأرض، وأشخاصها برغم استدارتهم غير مجسمين، كأنهم صنعوا من ورق الكرتون، ويظهرون في أبعادهم الثلاثة كأنهم بالونات فارغة ليس لها وزن الأجسام الممتلئة ويعتبر داشيو Duccio (1255- 1319) أو الفنانين السيينيين التحررين لأنه كان إلى حد ما مصورًا قصصيًا مثل جيوتو لكنه عندما وجد أن القصة ستقوده نحو الفظاظة نفض يديه منها.

وهذا نفس ما فعله تلميذه سيمون مارتيني الذي كان يصغر جيوتو بثماني أو تسع سنوات، إذ أنه عندما سافر إلى فلورنسا ورأى إنتاج جيوتو وطريقته الجديدة انحرف عن أسلوب أستاذه العتيق

باتجاهه نحو القصة، لكن إحساسه الرقيق بجمال اللون وتأثره بثراء الصورة السيينية البيزنطية اضطراه أخيرًا إلى التنازل عن الكثير من نزوعه نحو التصوير القصصي الواقعي فجعل صوره عبارة عن مزيج من القديم والحديث، وأبقى بذلك على ثراء الصورة البيزنطية ذات البعدين بعد أن أبعد الصرامة والجمود عن أشخاصها بما تأثر به من الفن الفلورنسي الجديد.

ويعتبر ساستا Sassetta آخر عظماء المصورين السيينيين المتحررين، ومع إنه استطاع أن يصور سانت فرنسيس يخاطب خادماته المتصوفات إلا أنه ظل بعيدًا عن التعبير السيكولوجي الذي تميزت به الصور الفلورنسية وفي مقدمتها صور جيوتو. وظلت صورته تفتقر إلى العناصر الفنية التي تتطلبها الصورة المحكمة التصميم وبعد أن مات ساستا أبى الفن السييني إلا أن تكون له شخصية ذات كيان خاص واعتبار مستقل.

لكن هذا الانطواء الذي عرف به أهل سيينا لم يكن سائدًا في المدن الإيطالية الأخرى التي أنجبت مشاهير الفنانين الذين شغفوا بتصوير الجسم الآدمي ودراسته؛ فالطريقة الفلورنسية الجديدة استقبلت بتجاوب شديد في جهات كثيرة وانضوى تحت تأثيرها الكثير من المصورين مثل بيرو دلا فرنسيسكا (1416- 1492) الذي تعلم كثيرًا من المصور ماساشيو والمثال دوناتللو وغيرهما من عظماء الفلورنسيين. وحاول بيرو هذا ككثير غيره من المصورين أن يصل بإنتاجه إلى مستوى إنتاج الفلورنسيين دون جدوى، فالأشخاص في صورة يظهرون ثابتين مجسمين كالتماثيل، ويشعرون الناظر إليهم كأنهم يرسخون ويضغطون على الأرض بأقدامهم، أما وجوههم فأشد جمودًا وثباتًا، لا يظهر عليها ثمة انفعال من الانفعالات التي تظهر عادة على وجوه الناس وإنما تتميز بطابع الجمود الذي يوحي بالخوف لمن يتطلع إليها بالرغم من حيوية وواقعية إخراجها ولا تختلف المناظر التي تحيط بهؤلاء الأشخاص فتظهر هي الأخرى جامدة صامتة عارية بالرغم من قوة تجسمها.

وأبرز تلاميذ بيرو المصور الذائع الصيت سيجنوريلي Signorelli الذي تعلم الكثير بعد ذلك من صور أنطونيو بولايولو الفلورنسي المزدحمة بالرجال الأقوياء في حركات وأوضاع قوية عنيفة. وتأثر سيجنوريلي بأسلوب بولايولو فاتبعه في صور كثيرة أهما صورته الضخمة "يوم القيامة" التي أنتجها بالفرسكو على جدران كاتدارئية مدينة أرفيتو.

هذه الصورة أجاد فيها إلى حد التفوق وأضفى عليها ثراء بأشخاصها الواقعيين الذين يندفعون ويكافحون ويناضلون بعنف حقيقي طبيعي مدهش ليشقوا طريقهم بين الأتربة والأحجار الصلبة وهم يخرجون من مقابرهم، بعضهم استطاع أن يتخلص من باطن الأرض والبعض الآخر قد بزغت أنصاف أجسامهم من المقابر فأخذوا يضغطون بأياديهم على الأرض منفعلين متحمسين ليلحقوا بالآخرين.

في نفس الوقت، كان في شمال إيطاليا بمدينة بادوا التي لا تبعد كثيرًا عن مدينة فنيس (البندقية) رجل يدعى سكواركيون (Squarcione) يشتغل بفن التصوير ويقوم بتعليمه للهواة بعد أن تعلم الكثير من المثال الفلورنسي العظيم دوناتللو، ومن مخلفات فن النحت الروماني القديم التي انكب على دراستها طويلًا، فأنتج تماثيلًا آدمية عارية كثيرة، ومن ثم حرص في صوره على أن تكون أشخاصها واضحة التجسيم والاستدارة مثل التماثيل، وهذا نفسه هو الذي علمه سكواركيون لتلاميذه الذين كان من أشهرهم اثنين هما مانتجنا، وكرزيموتورا.

والذي حدث لما نتجنا أشهر تلاميذ سكواركيون أخرجه من نطاق الدارسين الذاتيين وأفقده شخصيته شيئًا فشيئًا حتى أصبح إنتاجه ظلا لإنتاج الآخرين، ولعل مانتجنا كان قد تأثر باستسلام أستاذه سكواركيون للتراث الروماني القديم، وازداد تأثره مع نموه وتقدمه في السن حتى أصبح اهتمامه بمخلفات النحت الروماني من تماثيل للجسم الآدمي أكثر من اهتمامه بالجسم الآدمي الحي.. اهتم بما شاهده الرومان أكثر مما شاهده هو شخصيًا، والأكثر رداءة في ذلك هو أن الرومان لم ينجحوا كثيرًا كمثالين، لأنهم كانوا مهتمين جدًا بما شاهده الإغريق أكثر مما شاهدوه هم أنفسهم شخصيًا، وهكذا نرى مانتجنا باتجاهه الخاطئ قد أوجد أفكاره عن الجسم الآدمي ليس من وجهة نظر الرومان الثانية، وإنما أوجدها من وجهة نظر الإغريق الثالثة عن طريق الرومان وبذلك انتهى به الأمر إلى أن جعل الجسم الآدمي في صوره الأخيرة جامدة جدًا وبعيدة عن الحياة، فخسرت دنيا الفن بذلك خسارة فادحة، لأن مانتجنا كان في خطواته الأولى مصورًا مبدعًا فذا حينما كانت صوره تنبع من وجهة نظره الشخصية بعد دراسته المباشرة للأجسام الآدمية الحية.

وتتميز طريقته بأنها تجعل أشخاص صوره فوق مستوى النظر كأنهم مرتفعين فوق منصة عالية عن النظارة، فيظهرون طائرين في الهواء بصلابة وعظمة دون انفعال أو حياة، ولمانتجنا صورة ضخمة تمثل موكبًا عظيمًا، هذه الصورة مع أنها ليست من أحسن إنتاجه إلا أنها جميلة حقًا

لكنها تحمل المتفرج المتأمل على ملاحظة بعض أشياء غريبة في هذا الموكب: سيلاحظ أنه برغم مشاهدته الجياد الوثابة والأرجل الماشية لا يوجد إنسان أو حيوان يتحرك حقيقة. فالموسيقيون معهم مزامير كبيرة مرفوعة إلى شفاههم وخدودهم منتفخة، إلا أنهم لا ينفخون حقًا ليعزفوا أنغامًا موسيقية عالية، والحيوانات والناس في أوضاع حركية إلا أنهم لا يشعرونه بأنهم يثبون أو يسيرون حقًا، لأن كل شيء في الصورة يبدو صلبًا جامدًا لا يعبر عن موكب شاهده أو تخيله مانتجنا شخصيًا فحسب، وإنما يعبر عن موكب تخيله ونحته الرومان على الحجر.

ولا شك أن هذه النتيجة المؤسفة التي وصل إليها مانتجنا ترجع إلى أنه فقد ذاته كفنان فلم يعتمد على مشاهداته وتصوراته الشخصية، ولولا ذلك لأصبح من عظماء المصورين. أما كوزيموتورا زميل مانتجنا في بادوا فيختلف عنه اختلافًا كبيرًا، لأنه لم يتأثر بالنحت الروماني، وكان شغوفًا بما شاهده هو في الدنيا حوله. واستهوته الطريقة الفلورنسية الجديدة فأعرض عن الطريقة القديمة ذات البعدين وبذل كل ما في وسعه لجعل الأشياء مجسمة شديدة الاستدارة ليؤكد واقعيتها، وكان هذا هو السبب الذي جعلها كالحديد، لا تعثر فيها على شيء ناعم أو رخو.. ولذا تراه قد صور الملابس الداخلية والخارجية التي ارتداها أشخاصه جافة مجسمة صلبة، وعندما صور عنقود العنب جعله عنبا من الصلب اللامع، وعندما صور القرية كأرضية خلفية في الصورة جعلها قرية عارية صخرية جامدة، ويشعرك من هذا كله أن اهتمامه بالاستدارة والتجسيم أفقده الإحساس بالرقة عند تصوير الأشياء الرقيقة الناعمة مثل الزهور والأوراق والملابس.

على أن الأجسام الآدمية التي شغف تورا بتصويرها لم تصب بالتحجر والصلابة التي أصيبت بها أشخاص مانتجنا، فكل الأشخاص في صوره يتسمون بالحيوية إلى حد كبير رغم أن الكثير منهم خصوصًا العراة تبدو أشكالهم غريبة لها مخالب تشبه الأيدي والأقدام، ومفاصل وعضلات متورمة مريضة، ولا شك أن اتسام أولئك الأشخاص بالحيوية رغم غرابة وفظاظة أشكالهم يرجع إلى أن تورا عندما صورهم كان عقله مملوء بالأجسام الآدمية الواقعية وليس بأجسام النحت الروماني.

ومن أجمل وأفخم ما أنتجه تورا صورة موضوعها العذراء والطفل والملائكة، وهذه لا تبرهن فقط على أنه مصور مدهش في طريقته التي ذكرتها فحسب، وإنما على أنه ملون ومخرج فذ أيضًا..

في نفس الوقت كان مصورون آخرون مشغولين في الجنوب بأمبريا Umbria، وأمبريا هذه مكشوفة طلقة هادئة، إذ يمتد سهلها أميالًا وأميالًا نحو خطوط طويلة بعيدة من تلال زرقاء، تلال ليست فظة مشرشرة مثل شعلات اللهب كتلال جنوب إسبانيا، فهي تنحني في هوادة وهدوء كأنها حيتان نائمة في بحر ساكن. وعلى التلال تطل قرى باهتة صغيرة بجدرانها وأبراجها، وتنتشر قرى أخرى فوق السهل الفسيح، والهواء طلق نقي، وتظهر السماء هناك أكثر هدوءًا ونعومة وعمقًا من أي جهة أخرى.

هذا الشعور بالسكون والانطلاق والجمال الهادئ لا بد أنه قد أثر في عظام الناس الذين عاشوا هناك، لأننا وجدنا هذا التأثير في جميع صور الفنانين الأمبريين، فعندما تنظر مثلًا إلى صور بروجينو perugion تشعر كأنك سائر فيها مارا بالعذارى والقديسين والأشخاص الآخرين الذين يقفون أو يجلسون في المقدمة وخلفهم المدينة الأنيقة الجميلة، الطلقة الهادئة، وهذا لا يعني فقط أن صور بروجينو ذات ثلاثة أبعاد فحسب، بل يعني أيضًا أنه كان نابغًا في تصوير العمق إلى مسافات بعيدة؛ الأمر الذي امتاز به بتفوق، إلا أن أشخاصه برغم جمالهم وهدوئهم ونظراتهم الحزينة يظهر عليهم التصنع والتكلف ويقفون بحالات غير طبيعية بعكس ما يظهر على أشخاص صور الفلورنسيين، من واقعية، ويظهر أنه كان أكثر اهتمامًا بتصوير المناظر الخلفية للصور من تصوير الأشخاص.

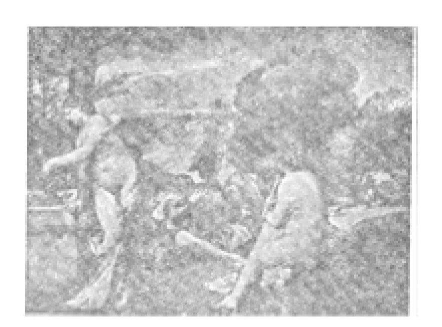
غير أن بروجينو وقع بعد ذلك في خطأين، أولهما أنه اندفع مثل مانتجنا إلى حب ما شاهده الإغريق عن طريق الرومان أكثر مما شاهده هو، فقيد نفسه وأفكاره بمخلفاتهم، وثانيهما أنه جعل من فنه حرفة رخيصة أو وسيلة لابتزاز المال، وهذه الطريقة تتلخص قصتها فيما يأتي:

أعجب الناس بتصويره فتهافتوا عليه بطلباتهم لاقتناء صوره، ولم يستطع أن يلبي كل طلباتهم بصور جديدة، ومن أمثلة ذلك أنه عندما أراد لأول مرة أن يصور شخصية القديس ميشيل. أحضر شابًا من المدينة إلى مرسمه، وأخرج من دراساته التي صورها من الطبيعة قديسة ميشيل؛ ولما طلب الناس منه بعد ذلك صورًا أخرى للقديس ميشيل لم يفعل ما فعله سابقًا، وإنما نقلها بحذافيرها من صورته الأولى التي أنتجها من قبل. وبديهي أن شخصية الصورة المنقولة لم تكن ناجحة كشخصية الصورة الأصلية لأن النقل يحرم الفنان من الانفعال الذي يحتويه عندما ينفذ صورته لأول مرة. ولهذا فإن بروجينو عندما نقل صورة القديس ميشيل من صورته الأولى الأصلية

لم يصور ما شاهده هو، وإنما صور ما شاهده شخص آخر، لأنه كان في سروره وانفعاله الحقيقي أثناء فترات تصوير صورته الأولى شخصًا مختلفًا تمامًا عنه وهو ينقلها. وأكثر من هذا أن بروجينو لجأ بعد ذلك إلى ناس آخرين لنقل الصورة الأصلية لحسابه. وبدلًا من أن يحافظ على نفسه كفنان صبور يعمل للفن من أجل الفن، فضل أن يجعل من نفسه مقاول صور، أو صاحب مصنع لإنتاج أكبر عدد منها.



مناحة الصلب «للفنان الألماني جرانولد» - «نموذج 28»



عيد ربفى «للفنان الفنيسي جورجيون» - (نموذج 8)

وقصة روفائيل سانزيو (1483- 1520) تلميذ بروجينو الذي شاركه حلاوته الأولى بمرسمه في إمبريا حتى تأثر به قل أن يتأثر بليوناردو وميشيلنجلو شبيهة إلى حد ما بقصة أستاذه بروجينو. كان روفائيل مصممًا من القلائل النادرين، فكل صورة سواء المسطحة منها أو ذات الثلاثة أبعاد تمتاز بالتصميم البديع ذي التوازن الكامل المحبوك. وكل شيء فيها وضع في مكانه المناسب تمامًا مكونًا شكلًا عامًا يملأ نفس المشاهد بطفرة من السرور. وعلاوة على أنها غنية مثل صور بروجينو الأولى بالسعة والانطلاق والعمق تتفوق بالخيال العجيب الذي عرف به روفائيل فملأ الدنيا بعشاق فنه، والمعجبين بلوحاته وبما دونته.

استطاع روفائيل أن يبتكر متنوعات لا نهائية من أجمل الناس وأجمل المناظر في كل نوع من الصور، فأثبت حقيقة بارزة، هي أنه فنان فذ له قدرة تصورية من نوع مستقل معين جعلت لآثار قلمه وفرشاته شخصية محبوبة (انظر نموذج7). لكنه لم يمتلك القدرة العظيمة على تصوير الجسم الآدمي، فلولا القاعات والمناظر الفسيحة الطلقة الجميلة التي أوقف فيها أشخاصه لما أثاروا إعجابنا الشديد بهم.

وعندما ذاع صيته وعظمت شهرته أقبل عليه الناس في طلب الصور، فلم يستطع تلبية طلباتهم بأسلوبه الناضج القديم. ولجأ مثل أستاذه بروجينو إلى العمل السريع الركيك مستعينًا بمساعدين مأجورين. ولم يمض عليه وقت طويل حتى اتبع طريقة بروجينو كاملة بنقل نسخ من صوره الأصلية الأولى، ووقف عند ذلك الحد مضحيًا بفنه وشهرته الأولى في سبيل الكسب، وإرضاء عشاق الصور.

تعال أيها القارئ نقرأ ما كتبه إريك نيوتن الفنان الناقد الإنجليزي عن روفائيل في كتابه التصوير والنحت الأوروبي:

"كل شخص في صور ليوناردو العديدة يمثل جهدًا عنيفًا وكشفًا جديدًا بغية توافقه مع الغرض الذي هدف إليه وتوافقه مع العناصر الأخرى المكونة للصورة، أما روفائيل فلم يكن مكتشفًا لشيء، لأنه كان يعتمد على تتبع طلائع الفنانين بما يجمعه من أعمالهم ولم يكتف بهذا بل كثيرًا ما اعتمد على صغار الفنانين بما كان يستخرجه من أعمالهم فيضفي عليه معان جديدة. أو بما كان يختطفه من روائع ليوناردو وميشيلنجلو فيستغله في أعماله دون مراعاة لحقوق التأليف.. لم يكن عنده ذكاء ليوناردو أو قوة ميشيلنجلو، ولكنه كان عبارة عن عدد كبير من الفنانين الفلورنسيين. فأين حلاوته من حلاوة أستاذه بروجينو؟ وأين قوته في تنفيذ الموضوعات الضخمة من قوة ليوناردو الجبارة؟ وأين إحساسه بالاتزان من إحساس بيرو؟ وأين قدرته على ابتكار الحركة من قدرة ميشيلنجلو؟.. إذن ما هو سر الجمال في أعمال روفائيل؟

لعل السر في دراسته العلمية لبناء الصورة، وحبكة التصميم الذي استمد عناصره من أعمال سواه، فعذراءه من ابتكار بروجينو أو ميشيلنجلو، ولكن دهاءه الشديد في استخدامها هي أو غيرها من العناصر الأخرى بالتوازن الملائم والرقة المناسبة جعل المتفرج ينسى أن صوره مبنية للمرة الثانية من شتات صور أخرى". وكما تعلم بروجينو وروفائيل الكثير من التصوير الفلورنسي، تعلم

سائر المصورين الآخرين في المدن الإيطالية الأخرى بطريقة أو بأخرى، وأغلب ما تعلموه من المدرسة الفلورنسية العظيمة. ولو كان المجال في هذا الكتاب يسمح بالتحدث عن الكثير منهم لما اكتفيت بمن تحدثت عنهم، رغبة في الالتقاء بالمصورين الفينيسيين الذين كانوا أعظم المصورين الإيطاليين بعد الفلورنسيين.

الفنيسيون

نحن الآن في أواخر القرن الرابع عشر بمدينة فينسيا (البندقية) عروس البحر الأدرياتيكي التي أضفت الطبيعة عليها جوًا رومانتيكيًا بديعًا بتلك القنوات التي حلت فيها محل الشوارع الرئيسية في المدن الأخرى، وعلى هذه القنوات تتهادى قوارب الجندول بخيلاء ودعة بين البيوت والقصور والكنائس الفخمة.

إنها مدينة جزائرية مبنية على قطع من الأرض في بحيرة ليس بها سوى شوارع قليلة جدًا، أما معظم شوارعها فعبارة عن قنوات (تعبر بدل المشي على الأقدام أو ركوب العربات) بواسطة مراكب الجندول المعروفة gondola. وأينما نذهب ترى الكنائس والقصور منعكسة في الماء، وضوء السماء منعكس فيها أيضًا ويرتد انعكاسه على جدران الكنائس والقصور، وفي المساء عند الغروب، وفي الصباح الباكر ترى انعكاسات مدهشة للنور والظل والضباب الملون، وهكذا يشعر المتجول في فينسيا «بإيطاليا» كأنه يعيش في دنيا أحلام جميلة تكونها الألوان التي لا تقف عن التغيير والذوبان في بعضها طول اليوم.

طبع أهل فينسيا الذين قضوا أغلب أوقات حياتهم في الماء على حب السفن والسفر بها في مغامرات وأسفار بحرية انتقلوا فيها إلى أنحاء الدنيا شرقًا وغربًا، فكانوا لهذا سادة البحار والتجارة، وأشهر رحالين بأوروبا في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، كانت فينيسيا بأسطولها البحري الضخم، ومهارة بحارتها وتجارها، هي مركز الاتصال بين الغرب والشرق، والمهيمنة بينهما على مسائل الصناعات والفنون والتجارة. وقد قال الشاعر بتراش فيها بعد أن هزته عظمة موانئها: "من نوافذي.. أرى السفن الضخمة مثل بيتي.. إنها تبحر إلى أنحاء الدنيا وتقهر ألوف الأخطار.."

وأدى مركزها المالي والتجاري إلى رفع مستواها الاجتماعي بصورة لا يتصورها العقل، فعاش ناسها في أضخم وأفخم القصور غارقين في الملذات والترف والمباهج. وكانت معظم أيامها لا تمر بغير أعياد ومهرجانات ومواكب تشترك فيها الطوائف الأرستقراطية والنبلاء وجمهرة الشعب جنبًا إلى جنب. وبلغ عدد أعيادها الرسمية 200 عيدًا كانت طوائف النبلاء والتجار ورجال الدين يتولون أعدادها وينظمون مهرجاناتها ومواكبها، وأنشأوا لهذه الغرض ناديًا اسمه «الكالزا» The Calza ضم 4000 عضوًا من النبلاء والنبيلات، خصصت لهم ملابس أنيقة فخمة بهيجة.

وكانت الساحة الواسعة التي تطل عليها كنيسة سانت ماركس وقصر الحاكم وقصور النبلاء ودور الحكومة بمثابة مسرح تمثل عليه استعراضات ومواكب رجال الدين وأمراء التجار والنبلاء وسيدات المجتمع. وقد خلد المصور الفينيسي جنتيل بليني أخو المصور العظيم جيوفاني بليني ذكرى هذه المواكب العظيمة الرائعة بصورته الضخمة (موكب بقايا الصليب المقدس) التي أنتجها في سنة 1496 واستعرض فيها موكبًا كبيرًا يتوسطه حملة بقايا الصليب المقدس يتقدمهم ويتبعهم حملة الشموع والكتاب المقدس، في الثياب النفسية البديعة الأنيقة التي تشهد بثراء وبذخ أهل فينسيا في ذلك الوقت.

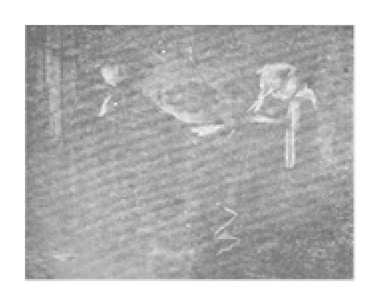
وخلاصة القول إن فينسيا كانت تتمتع بجو طبيعي جميل أخاذ غني بألوانه الكثيرة التغيير في سمائه ومياهه وأراضيه، كما كانت تتمتع بمستو اقتصادي مرتفع هيأ لمجتمعها حياة ناعمة مرفهة.. وطبيعي أن هذه العوامل الطبيعية والاجتماعية كان لها تأثير قوي على الفنانين وعلى دفع الفن نحو اتجاه جديد.

كان الفن الفلورنسي يلفظ أنفاسه الأخيرة بعد أن استنفذ كل مجهوداته بما أنجزه من روائع التحف، بينما كان الفنيسيون يكتشفون إمكانيات تصويرية جديدة، وكانت هذه الإمكانيات الجديدة بمثابة قوة دافعة جديدة للقضاء على فترة التريث التي مرت على الفن الفلورنسي بعد أن انتهى من استغلال كل إمكانياته.

كانت الصورة الفلورنسية في سنة 1480 مكونة من الشكل زائد اللون، فأصبحت الصورة الفينيسية في سنة 1520 عبارة عن شكل ممتزج باللون.



درس الجيتار «للفنان تربورش» - (نموذج 10)



أرنولفيني وزوجته «للفنان جان فان أيك» - (نموذج 9)

كان اللون في الصورة الفلورنسية مادة إضافية للتصميم، أصبح اللون في الفينيسية أساسا ملازما للتصميم. كان اللون في الفلورنسية منسوبًا إلى الشيء المتعلق به، فيلون الزي الأحمر والشجرة بالأخضر داخل الحدود المعينة، بينما فكر الفنيسيون في اللون ككم لا يمكن أن يوجد بدونه الزي أو الشجرة.. فتخلل كل شيء، وتدفق عبر حدود الأشكال كالضوء، وداعبها كالهواء. وأفسحت وحدة بناء الصورة الفلورنسية مكانًا للوحدة اللونية الفنيسية. وكانت طفرة هذا التطور الجديد هي السبب في عدم ظهور عظماء في فن النحت بفينيسيا خلال أحسن فترات مجدها في فن التصوير.

وجيوفاني بليني (1430- 1516) هو أول من استخدم الإمكانيات الفنيسية الجديدة في لوحاته بأسلوب محدود محافظ. بدأ بليني متأثرًا بطريقة مانتجنا الصلبة، ثم تحرك ببطء حتى وصل إلى النقطة التي وجد فيها الضوء واللون عنصرين رئيسيين في فنه. وهكذا نستطيع أن نحس به في صورة ليوناردو لوردانو دوق فينيسيا التي صورها له حوالي سنة 1501، كما نستطيع أن نحس فيها بليونة البشرة وقوة التشريح، والتعبير عن الذكاء والهدوء.

والتقط الفنانان جيورجيون، وتيشان هذا الاكتشاف الجديد، ورويدا رويدا تخلصا من اهتمامهما بالخط، وإحساسهما بالتركيب الخطي، واستعاضا عنهما بمجموعات لونية منسجمة تشعر

المتفرج بالضوء أكثر مما تشعره باللون.

والواقع أن تيشان استطاع عقب ذلك أن يضع قدمه على الطريق الذي أدى رأسًا إلى مذهب التأثيرية الذي ظهر في القرن التاسع عشر، ولم يندفع تيشان بأبحاثه نحو الآفاق البعيدة التي وصل إليها التأثيريون الفرنسيون، لكنه في كل صوره امتزج إحساسه بالضوء في كل أجزائها فربط بعضها ببعض بعلاقات محكمة لم تلاحظ في صور أخرى من قبل، وأحكم الترابط بين الأشخاص والمنظر "البيئة" إلى درجة كبيرة من التوافق المدهش.

ومع أن تصوير المنظر الطبيعي البحت لم يستقل بعد بذاته دون أن تدخل أشخاص فيه، إلا أنه أخذ يثبت وجوده ويؤكد ذاته إلى جانب الأشخاص في الصور الفنيسية فلم يبق مجرد أرضية للصورة كستائر المسرح مثلما فعل الفلورنسيون، وإنما مزج نفسه مع الأشخاص وتداخل معها إلى درجة جعلته عنصرًا مهمًا في الصورة وليس لمجرد الزينة..

وأقصى مثال لهذا الامتزاج الفينيسي يشاهد في صوره (الزوبعة) لجيورجيون التي امتزج فيها المنظر مع الأشخاص بحالة لا تميز الأشخاص عنه أو تميزه هو عن الأشخاص.. في هذه الصورة يلاحظ المتفرج لأول وهلة الطريقة الموضوعية الجديدة التي نبع منها بعد ذلك تصوير المنظر الطبيعي البحت وأحكامه ونظمه..

كان أساس بناء الصورة الفلورنسية عادة هو "الهرم"، كما أنها كانت ترتبط قليلًا أو كثيرًا بالتماثل (السيمترية)، فأصبحت صورة جيورجيون بعيدة عن التماثل: إذ أن منتصفها أصبح بمثابة فجوة تجعل العين تنفذ فيها وتمر بعيدًا بعيدًا إلى أنحاء المنظر العميق البديع كله.

وإلى جانب الطريقة الجديدة ظهر تغيير جديد في المزاج بتدفق الثراء والاسترخاء في الصور مما يجعل المتفرج يستمتع بمشاهد مترفة من الحياة. ففي صورة جيورجيون (عيد ريفي Fête Champêtre) يظهر الشبان والفتيات في حالة استرخاء واستمتاع بوقت فراغهم الصيفي، وسرى هذا الاسترخاء نحوه اللامع في إنتاج جيوفاني بليني وتيشان.

صور جورجيون صورة (عيد ريفي) حوالي سنة 1510 فأثبت أهمية المنظر الطبيعي وأبعدنا عن البيئة الجافة الجامدة التي رأيناها في معظم صور سائر الفنانين في المدن الأخرى بإيطاليا كما أبعدنا عن الموضوعات الدينية والقصصية القديمة التي تتسم بالوقار والتحفظ

بموضوعه المقتبس من صميم الحياة الأرستقراطية الخاملة المترفة الماجنة، إذ نرى في هذه الصورة شابًا ارستقراطيًا بجانبه موسيقى وأمامه فتاة جميلة عارية الجسد، وبالقرب منه فتاة أخرى عارية تحمل آنية زجاجية. وكلهم يظهرون في حالة استرخاء وخمول ينشدون الراحة والتسلية في جو ريفي هادئ جميل تحيط بهم الأشجار من أنواع وأشكال مختلفة، وتطل عليهم القرية الوادعة والتلال الخضراء من بعيد (انظر نموذج8).

نلاحظ في صورة جيورجيو هذه الصلة لتكوين الشكل، ونشعر بأن جيورجيون عندما أخذ في إنتاجها وضع مجموعة من الألوان (الزيتية) فوق البالتة وراح يضع هذه الألوان على اللوحة بحذق لونا فوق لون متوخيا تداخل الألوان في بعضها حتى تكاملت صورته وأصبحت من حيث البناء والألوان كلا لا يمكن تجزئته ولا يمكن أن تشعر بأنه قد اتبع في إخراجه ما اتبعه الفلورنسيون بالرسم أولًا ثم التلوين ثانيًا (مع إنه قد أتبع ذلك مع الفارق).

وبهذه الطريقة استطاع جيورجيون أن يشعرنا بأن أشخاص صوره جالسون وواقفون ومتحركون في جو صيفي طبيعي واقعي لا أثر للتكلف أو التصنع فيه، يلمع أحيانًا بضوء الشمس، وينطفئ أحيانًا أخرى بظلال الأشجار المورقة، وتختلف الألوان تبعًا لذلك بانسجام عجيب فتلمع عند مواقع الضوء بدرجة قوية أو بدرجه متوسطة أو بدرجة ضعيفة وتغمق بدرجات متفاوتة أيضًا عند مواقع الظل فتكون بذلك أنغامًا كأنغام الموسيقى.

كان جيورجيون Giorgione تلميذ الفنان العظيم جيوفاني بليني أول من خطا خطوات جريئة ناجحة بهذه الطريقة، فأظهر الحياة في كل صوره دافئة غنية نضرة، وبهذا أسدل الستار على أشخاص صور بولايولو ذوي الحركات العنيفة، وأجسام سيجنورلي المناضلة في يوم القيامة، ومردة ميشيلنجلو الأقوياء التعساء، واستعاض عن أولئك جميعًا بشبان حالمين عاطلين يشغلون أوقات فراغهم في الاستماع إلى الموسيقى بين الأشجار، يستمتعون بخلوة صيفية حالمة، وصادفت صور جيورجيون التي من هذا النوع هوى في قلوب جماعات التجار والطبقة الأرستقراطية في فينسيا فأقبلوا على اقتنائها وتزيين قصورهم بها.

وطريقة جيورجيون في التصوير حملها تيشان الذي كان في مثل سنه وتلميذًا معه لبليني.

عندما بلغ تيشان الثلاثين عامًا كان واسع الشهرة، فأصبح مصور الدوقات الخاص، والمشرف على أشغال الحكومة الفنية، والتحق بخدمة دوق مانتوا. ثم استطاع أن يتعامل مع الهبسبورجيين Habsburgs فرفعوا شأنه واشتروا الكثير من صوره..

وعندما زار الإمبراطور الهبسبورجي العظيم تشارلس الخامس إمبراطور الدولة لرومانية المسيحية تيشان في مرسمه حمل لوحة بها دراسة مريعة من أعماله كانت ملقاة على الأرض وأعطاها له قائلًا: "تيشان يستحق أن يخدمه قيصر".

حظي تيشان برعاية أمير الرنصانصية السياسي الأوتوقراطي البابا بول الثالث فمنحه لقب (مواطن روما). وصور له تيشان صورة شخصية وهو في السنين الأخيرة من عمره فكانت آية من آيات نبوغه، يلاحظ فيها المتفرج توزيعًا رائعًا للضوء؛ تعبيرات سيكولوجية مدهشة تتفق مع جلسة الرجل تدل على شدة دهائه وحيلته وقوة إرادته، دراسة تشريحية عميقة..

أرضى تيشان بإنتاجه ثلاثة جهات هي: الطبقة الحاكمة بتصوير صور شخصية، والكنيسة بتصوير الموضوعات الدينية، والمجتمع بتصوير موضوعات خيالية واجتماعية معظمها مستخرج من القصص الجنسية القديمة.. وبهذا ازدادت المسئولية الملقاة على عاتق الفنانين، فبعد أن كانت مسئوليتهم قاصرة على تحقيق رغبات الكنيسة، أصبحت ملزمة بتحقيق رغبات الحاكمين والمجتمع أيضًا.

صور وتيشان رغم كثرتها تثبت وفائه وإخلاصه وأمانته للفن، كل واحدة منها تختلف اختلافًا واضحًا عن الأخرى من حيث التكوين والجو والموضوع والمزاج، وكلها أمثلة قوية وبراهين قاطعة على قدرة بالغة ودراسة كاملة للجسم الآدمي وحركاته وانفعالاته، والطبيعة والضوء والظل.. مما جعل صوره كلها تحفا غنية جدًا بتكويناتها وألوانها وأضوائها وظلالها وحبكه الترابط بين أجزائها.

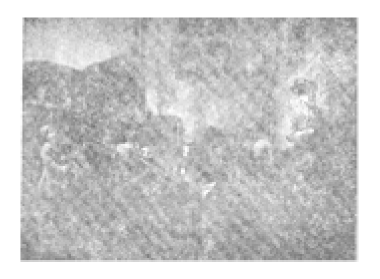
اختفت أجسام الذكور الآدمية العارية اختفاء يكاد يكون تامًا من صور تيشان مثل صور جيورجيون، وحلت بدلها أجسام الأناس العارية في موضوعات مثيرة جنسيًا استحوذت على إعجاب وحب الطبقة الموسرة عميلة الفنانين الأولى التي فضلتها لتجميل حجرات وأبهاء للقصور عن

غيرها، وكل الصور التي أخرجها من هذا النوع تعتبر آيات فنية فريدة، تتناول هنا الحديث عن بعضها.

صورة تاركين ولكرتيا:

لكرتيا - حسب ما ترويه قصة رومانية قديمة - فتاة ساحرة الجمال اغتصب عفتها رجل اسمه تاركين ابن ملك روماني مستبد، فطعنت نفسها بخنجر تخلصًا من العار، واقتاد أهلها تاركين إلى خارج المدينة وغسلوا عارهم.

عالج الفنانون والكتاب ومنهم شكسبير (اغتصاب لكرتيا) وعالجها تيشان في هذه الصورة، فاختار أدق لحظة وأقوى مشهد لها قصور تاركين قابضا بيده اليسرى على ذراعها الأيمن في حركة انقضاض وانفعال جنسي شديد، ومسك خنجرًا بيده اليسرى لتخويفها وتهديدها. وظهرت لكرتيا في موقف دفاع عن شرفها، نلاحظ في الصورة التصوير الرائع لنوع من أنواع سلوك الانفعال الجنسي، والتوازن العجيب في كل أجزائها كما نرى أضواء قاتمة نوعًا متدرجة تنتهي بلمسات قوية من الضوء اللامع وتتشكل وتختلف حسب الحاجة استعان بستارة من القماش لقفل الصورة وحبس الضوء.



سمارتيان الطيب "للفنان رمبرانت" - (نموذج 12)



الادعاء "للفنان روبنز" - (نموذج 13) -

صورة دانا

تروي الأسطورة الإغريقية القديمة عن دانا أنها سجنت نفسها في أحد الأبراج حتى لا بقربها رجل فتجنب طفلا، لكن زيس الذي فتن بجمالها تحدى عزلتها ودلف إلى حجرة نومها متنكرًا بشكل تاجر ذهب، ومن ثم أنجبا ابنهما برسيس.

وتظهر دانا في الصورة عارية الجسم في وضع مثير، مسترخية على فراش وثير مزركش، تتدلى عليه ستارة حريرية حمراء والجسم العاري يبدو ناعمًا لينًا جميلًا جدًا، صارخ الأنوثة والنضوج، جعله تيشان مركزًا رئيسيًا للضوء، بينما جعل زيس في ركن قليل الضوء أضفت عليه المسافة غموضًا يتفق مع الموضوع.

صورة فينوس وعازف الأرغن:

ترى فيها فينوس مستلقية في استرخاء بجسمها العاري البض الجميل، وقد سترت عورتها بغلالة رقيقة من الحرير الأبيض، احتضن الطفل الملاك كيوبيد ذراعها هامسًا في أذنها. وجلس عازف الأرغن - يحتمل أن يكون فيليب الثاني ملك إسبانيا - عند قدميها يتأمل جمالها مذهولًا.. وتشرف هذه الجلسة الغرامية من أعلى على منظر ريفي عميق جميل.

وراعى تيشان في هذه الصورة ككل صوره الأخرى حبكة الجلسة للإثارة ونعومة اللون، واستغلال الظل والنور بلباقة ومهارة لإبراز الموضوع، وكشف المكان الرئيسي المقصود الذي يعتبر فجوة تدخل منها عين المتفرج إلى أنحاء الصورة كلها.

كان تيشان خجولًا في صوره إلى حد ما أكثر من جيورجيون، وكان فيها شديد الرقة قوي العاطفة بحكم طبيعته، عاش 99 سنة من 1477 إلى 1576 قضى منها 80 سنة كفنان غيور على فنه دائب الإنتاج. أنتج صورا غنية بالألوان والتعبيرات السيكولوجية والسمات الكلاسيكية.. ويعتبر فنه رمزًا كاملًا لخلاصة فنون النهضة الرنصانصية.

على أنه من الصعب أن يجد الكاتب وجهًا لمقارنة جيورجيون وتيشان بفنان عظيم مثل جيوتو. فهو إذ يكتب عن جيو ولا بد أن يلقبه بالمارد الذي رأى وصور ما لم يستطع غيره أن يراه

أو يصوره من قبل. وعندما يقارن بينه وبينهما من حيث الابتكار لا يجد ثمة مجال لذلك، وهو إذ يلقبهما بالماردين لا يستطيع أن يصفهما بكلمات التفضيل القوية التي وصف بها جيوتو.

على أنه من الممكن إيجاد المجال للمقارنة بين جيورجيون وتيشان بحكم تقاربهما في السن والقدرة، وعندئذ سنلاحظ أن الأول قد استطاع في شبابه أن يحدث تطويرًا في الفن، لكنه لم يستطع خلال أيامه الأخيرة أن يضفي على ترف تصويره الارستقراطي سمات من الصفاء والبراءة، فهو يظهر من صوره كأنه قد احتضن اللذة واللهو بجرأة وعنف فعاش بهما طول حياته شابًا ماجنا.

أما تيشان فلم تكن عنده تلك الأرستقراطية، لكنه بلغ ذروة أكثر سموًا وعظمة بما أضفاه على صوره من سمات النبل، ومع تقدمه في السن ازدادت معرفته بتمثيل الضوء والدفء، واتسعت آفاق أسلوبه نحو التأثيرية، وكان تصوره على درجة عالية جدًا، لأنه استطاع أن يعبر عن انفعالات وواقعية حالة اللحظة التي اختارها لصوره.

وعمل تنتورتو Tintoretto (1518- 1594) طريقة جيورجيون أيضًا وذهب بها إلى مسافة أبعد، فقد كان مصورًا عظيمًا للضوء والظلام، إذ لم يصور الأجسام الآدمية والمدينة والقرية ببساطة سطحية كمجرد أجسام ومناظر دائمًا بالحالة التي تظهر بها عندما تسقط عليها الأضواء القوية والظلال القاتمة، وعلاوة ذلك فقد كان قديرًا جدًا في تصوير الجسم الآدمي الذي درسه من الطبيعة ومن إنتاج ميشيلنجلو واستوعب نواحي جماله ومكونات ومظاهر قوته من عضلات وأعضاء وحركات..

رفع التصوير الفينيسي إلى مستو أعلى فأنتج صورًا تتعلق في ذاكرة من يراها دائمًا.. وصوره حل فيها إفراط السرور بدل الرصانة وهذا من العوامل التي تشعر المتفرج بلذتها.

وفي أعمال تنتورتو نجد تقاربًا شديدًا بينها وبين "البروكية" baroque التي ظهرت عند بداية القرن التاسع عشر، وكان معناها خلاصة الخبرة التصويرية التي تدفقت في ذلك الوقت، وهذا التقارب أكثر من التقارب الذي نجده في أعمال تيشان؛ فأعمال تنتورتو تعتبر حلقة بين الكلاسيكية والبروكية. حيث نرى فيها الضوء واللون مستقلين عن تكوين الصورة العام فنجد فيها مثلًا جماعة من الأشخاص قد ألقى بهم المصور في الظل القاتم، ثم سمح للضوء أن يسقط على ركبة أو يد

فيظهرها بقوة دون الأجزاء الأخرى، وجعل الحدود الخارجية تتكون تكوينًا ذاتيًا عن طريق السطوح والمساحات اللونية.

وتخلص تنتورتو من القيود الكلاسيكية التي تعتمد على التماثل وتصوير الأشياء من الأمام، فصور صلب المسيح من الناحية الجانبية، والعشاء الأخير على مائدة منظورها من الجنب، ومع هذا كله كان شعاره الذي كتبه على باب مرسمه هو "من تصميم ميشيلنجلو وتلوين تيشان".

ومن أروع ما صوره تنتورتو "سوزانا الكهلان" وهي من الصور الجنسية التي شاعت في فينسيا ووجدت إقبالًا من زبائن المصورين. وتروى الأسفار القديمة، أن سوزانا هذه فوجئت وهي عارية بقاضيين كهلين تسللا إليها في خلوتها بدافع الرغبة الجنسية، ولما امتنعت عنهما استدعيت لمحاكمتها بتهمة التبذل ولكنهما خسرا القضية بفضل ذكائها وسلاطة لسانها وجرأتها أثناء مناقشتها.

في هذه الصورة تجلس سوزانا عارية في خلوتها أمام مرآة وأدوات زينتها تلبس سوارًا وخاتمًا،[2]مختلية بين الأشجار، تغمس رجلها في الماء بينما يتسلل أحد الكهلين زاحفًا من وراء الستائر في الناحية اليسرى، ويتسلل الكهل الآخر مترجلًا بحذر كاللص من ناحية اليمين.

وأهم ما نلاحظه في هذه الصورة من الناحية الفنية ما يأتي:

* جسم المرأة يبدو غضًا جميلًا، لينًا، ناعمًا.

* العناية والدقة والرقة في تصوير الحلي وأدوات الزينة.

* الضوء القوي يتسلط على أبطال الصورة كل حسب أهميته فيها.

* الضوء القوي يتحدد بظلال قاتمة جدًا.

* قدرة وجرأة عجيبة في توزيع الظل والنور.

* الألوان دافئة، واللون الأحمر الفينيسي أكثرها ظهورًا.

* التأثير الشرقي ظاهر في الصورة، مثلما يظهر في كثير من الصور الفينيسية.

ولم تقتصر أعمال تنتورتو على خدمة المجتمع وحده بل خدمت الكنيسة أيضًا بصور دينية رائعة مختارة من الأساطير والاعتقادات الفينيسية، ولعل صورة "معجزة سانت مارك" من أندر المعجزات التصويرية التي أنتجها، ولا شك أن هذه الصورة تثبت اطراد نجاح تنتورتو واتساع آفاته التصويرية، ونمو قدرته على استخدام اللون كوسيلة للتعبير القوي عن لحظة تصوير المشهد من النواحي الجوية والانفعالية والسلوكية...

وأحدث جاكوبو باسانو الذي عاصر تنتورتو تغييرًا مهمًا في التصوير، وذلك منذ جعل صوره ليست قاصرة على تصوير الموضوعات الدينية والخرافية القديمة، فصور أيضًا أهالي القرية وحيواناتها وحقولها، وفي صوره وصل تصوير المناظر الطبيعية إلى مرحلة بعيدة، فهو مثل تنتورتو فذ في إشعار المتفرج بالضوء والهواء في مناظره، وهو أيضًا نابغة مثل الفلورنسيين عندما استطاع البلوغ بتصوير الجسم الآدمي إلى درجة مدهشة من الواقع إلى جانب نبوغه كمصور فينيسي في تصوير واقعية الطبيعة ذاتها.. ومات جاكوبو باسانو في سنة 1592.

وجاء فيرونيز فبدأت درجة حرارة التصوير في الهبوط: الارستقراطية في صور جيورجيون، والدفء في صور تيشان، والدراما في صور تنتورتو.. تحولت هذه كلها إلى زينة.

كانت فينيسيا قد بلغت ذروة المجد والنبوغ، وجاء فيرونيز بتصويره الزخرفي ذي المستوى العالي فجعل من الستائر الأطلس والحريرية التي استخدمها تيشان في صوره لحجب الضوء مكانًا مناسبًا للعرض الزخرفي الرائع، وبدد الفظاظة التي كانت بعض سماتها تظهر من خلال أعمال غيره، وحوّل كل ما يمكن تحويله إلى ثروة زخرفية نادرة، وبهذا أصبح أمام المصورين المزخرفين.

ويمكننا أن نعرف اتجاه فيرونيز ونلم بقدرته التصويرية الزخرفية من صورته الرائعة "مارس وفينوس" التي أضاف فيها إلى صور الحب الرنصانصية الغنية بالأجسام النسائية، ومشاهد الجمال الشعرية الأخاذة مشهدًا عاطفيًا جميلًا من نوع جديد.

وجعل فيرونيز فنه مثل فناني فينيسيا تحت تصرف الدولة، يخدمها به شتى النواحي الدينية والاجتماعية والوطنية والترفيهية أيضًا. ولعل صورته "معركة لبانتو" من أروع صوره الوطنية التي خلد بها انتصار الأسطول الفينيسي على الأتراك سنة 1517.

ومضت عقب موت فيرونيز فترة طويلة من التريث والاستكانة فقدت إيطاليا خلالها زعامتها الفنية على أوروبا، إلى أن جاء تيبولو (1696- 1770) فنفخ في الفن نشاطًا جديدًا حيث اختار السقوف لصوره التي توخت الزينة و(الفخفخة)، واعتبر السقف فجوة يمكن أن يرى المتفرج منها سماء ممتلئة بالكائنات الطائرة والعائمة، وأنقذ الإحساس بالتصميم وتقييم اللون تيبولو من الوقوع في الفشل (انظر نموذج27).

على أن الشيء البارز الذي يثير الدهشة والعجب هو أن المصورين الفينيسيين العظماء الذين عاشوا وسط مشاهد فينسيا الطبيعية الرائعة لم يفكروا في محاولة تصويرها؛ فكل الملاحظات التي يخرج بها المتفرج من صورهم تدل على أنهم قد أغمضوا عيونهم أمام جمال طبيعة مدينتهم ليحدقوا بها في النبلاء والوجهاء، والمواكب الفخمة، والمباني الجميلة، والحدائق الغناء، ولم يخطر ببالهم أن تتكون صورة من أشياء حالمة غامضة كالهواء والماء والضباب والانعكاسات؛ لذا فإنهم عندما أرادوا تصوير مناظر الطبيعة انتقلوا إلى اليابسة حيث أمكنهم تصوير الأشجار والتلال الزرقاء والوديان والصخور وغيرها من الأشياء المجسمة التي تتيسر دراستها ورسمها وتصويرها قبل استغلالها في موضوعات الصور، الأمر الذي يصعب تيسيره في أشياء غامضة حالمة كالانعكاسات الضوئية والضباب..

ومضت سنوات كثيرة تعلم الفنانون خلالها الكثير مما يمكن أن تحدثه الأشياء الغامضة مثل الظلال والأضواء والماء والضباب من تأثيرات بديعة مدهشة دون أن يفكروا في إدخالها إلى صورهم فبعد أن انقضت مائة سنة على وفاة تنتورتو وبسانو آخر الفنانين الفينيسيين العظماء اكتشف مصورون عظماء من بلاد أخرى تصوير مشاهد الطبيعة البحتة "وعرفوا عنه الكثير مما لم يعرفه الفينيسيين من قبل ونهض آخر الأمر، ولأول مرة في هذه الناحية الجديدة التي لم تثر انتباه واهتمام الفينيسيين من قبل مصورين فينسيين اسمهما كنالتو وجاردي بعد أن انتبها إلى جمال طبيعة مدينتهم فأخذوا في تصويرها، وكان ذلك بعد أن فاتت الفرصة وقطع فن تصوير الطبيعة شوطًا بعيدًا في بلاد أخرى.

إن (الوسيلة التنفيذية) هي التي جعلت الفن الفينيسي أقرب لمدارس الفن الحديثة (المعاصرة) من الفن الفلورنسي، فتغيير ألوان التميز بألوان الزيت أوجد الوسيلة المناسبة للتصوير التي أتاحت

الفرصة للفنانين أن يمزجوا الألوان ببعضها ويتغلبوا على عادة حب التحديد الخطى الفلورنسية، وشجعتهم على بلوغ غاية تصوراتهم.

ولا نعرف على وجه التحديد ما الذي جعل الفلورنسيين لا يمارسون التصوير الزيتي، فربما وجدوه لا يناسب احتياجاتهم أو ربما حاولوا ممارسته فلم يوفقوا إلى معرفة إمكانياته، وعلى كل فاختلاف الوسيلة من أسباب اختلاف التصوير بين المدينتين من ناحيتي المظهر والطريقة، وهناك أسباب أخرى لذلك الاختلاف، منها أن فلورنسا لم تتوخ إشباع الرغبة الاجتماعية؛ فكانت مركزًا للإنتاج الفني الديني الذي يقتصر على تحقيق رغبات الكنيسة كلها، وعلى تحقيق بعض رغبات العائلات النبيلة.

أما فينيسيا مدينة التجار والقصور ومباني الجماعات الفخمة العظيمة فقد أفسحت المجال أمام فنانيها لخدمة المدينة مثل الكنيسة؛ فضمت قصور الدوقات والنبلاء والوجهاء الكثير من روائع التصوير الفينيسي التي تدور معظم موضوعاتها حول الحياة الفنيسية ذاتها، لذلك وضع فيرونيز كل موضوعاته الدينية في حياة فينيسية صميمة تؤكدها نغماتها وألوانها، وأذكر من بين صوره هذه (العيد في بيت ريفي).

وهناك مصورون آخرون أكدوا مثله الحياة المدنية الفنيسية في صورهم الدينية وغير الدينية، أذكر منهم الفنان العظيم فيتور كارباشيو الذي استطاع رغم أعبائه الكثيرة أن يصور عددًا قليلًا من مشاهد الحياة الفينيسية الصميمة لفرط شغفه بمدينته وتقاليدها وأعيادها ومناظرها وبحيراتها وسفنها.. وهذا كله يكون الصفات المميزة لإنتاجه الذي يمثل الحياة الفينيسية تمثيلًا واقعيًا، حيث ترى في لوحاته المواطنين والرحالين والسفراء والبحارة والسفن وشواطئ البحر، وغير ذلك مما كان يشاهده ويفتخر به في مدينته العظيمة.

هناك سبب أو عامل آخر ميز الفن الفينيسي عن الفلورنسي، ذلك هو تأثره بالشرق نتيجة لتعامل الفينيسيين تجاريًا وصناعيًا مع بلاد الشرق؛ فمظاهر الترف والأبهة والدفء التي ظهرت في صورهم لا شك إنها شرقية المصدر. وهذا ما جعلهم يعرضون عن تصوير أجسام الرجال العارية ويشغفون بتصوير أجسام النساء العارية في أوضاع فاتنة مثيرة.. إلى غير ذلك.

وقبل أن أنهي حديثي عن الفينيسيين والإيطاليين جميعًا يجب أتحدث عن اثنين آخرين من الفنانين كان لهما أثر كبير في توجيه الفن بعد ذلك.

كورجيو Correggio (1489- 1534) الذي كان يعمل منعزلًا في بارما، وهو ممن ساعد على تكوين القواعد البروكية. وكرافاجيو Gqrravaggio (1499- 1530) الذي ألقى بجميع التقاليد الارستقراطية بعيدًا عن الفن الإيطالي وضغط على الموضوعات الدنيوية أكثر من الموضوعات السماوية، وأكد موضوعاته بتصويرها في أضواء قوية مع ظلال قاتمة السواد.

ولعل أهم ما يذكر لكرافاجيو هو أن تأثيره امتد إلى إسبانيا حيث تلقفه الفنان النابغة الصغير فالازكويز Velazcquez مفتونًا به. فدفعه ذلك إلى إنتاج أبدع وأروع الصور.

الفلاندر. ألمانيا. إسبانيا. هولندا. بلجيكا

لم يكن تنتورتو وفيرونيز آخر عظماء الفنانين الفينيسيين فقط، بل كانا أيضًا آخر عظماء الفنانين في إيطاليا كلها؛ فبعدهما لم تستطع إيطاليا أن تحافظ على مكانتها كمركز رئيسي للإشعاع الفني في أوروبا، ونضب مجراها الذي ظل الماء يجري متدفقًا فيه أكثر من مائتين وخمسين سنة. وأخذت أوروبا عندئذ تبحث عن مجرى آخر يتدفق تيار فن جديد.

هنا ظهر يوناني اسمه "دمنيكوس ثيوتوكوبالس" درس الفن بفينيسيا ثم استوطن بإسبانيا. حيث صور صورًا جديدة الأسلوب جذبت الأنظار إليه، وعرف "دمنيكوس" بعد ذلك باسم "الجريكو el Greco" مؤسس الفن في إسبانيا.

وظهر الفلمشي "بيتربول روبنز" الذي كان قد رحل إلى إيطاليا ومزج نفسه بمخلفات ميشيلنجلو وتيشان، ثم عاد إلى أنتويرب ببلجيكا حيث أنشأ هو الآخر أسلوبًا جديدا في فن التصوير صور به مجموعات خالدة من الصور الحية الرائعة، وعرف روبنز إمامًا للفنانين بالفلاندر، وهكذا نبتت أولى حبات فن القرن السابع عشر في إسبانيا والفلاندر[3] على نوعين أصلهما إيطالي صميم.

من حوالي سنة 1400 بدأ التصوير الفلمشي[4] يكون نفسه من أصول إيطالية أوجدتها العلاقات السياسية المعقدة التي كانت موجودة في ذلك الوقت. وفي بداية القرن الخامس عشر كانت نثرلاند في وضع أكثر صلاحية لاستدراج الفنون وتذوقها كثيرًا من فرنسا، ومن ثم لم يكن لدي المصورين الفلمشيين أنداد ماساشيو، وبيرو شيئًا من نبلهما ورصانتهما، لكن كانت لديهم شراهة ونهم لتسجيل المشاهد وتفاصيلها.

كانت "جاك فان إيك" أول أولئك المصورين قد استخدم الألوان الزيتية، واستطاع بها أن يدخل العمق والضوء إلى صوره رغم أنه سار على نهج أساتذة التصوير بالتمبرا الذين كانوا يعتمدون على التحديد بالخط. ومع ذلك فإن أحدًا ممن سبقوه لم يستطع أن يسجل مشاهد الحياة مثلما سجلها فان إيك وأقرانه: روجير فان درويدن Rogier van der Weyden، ومملنك Memlenc، وبيتر بريجل (آخر أعضاء هذا الفرع الرنصاصي)؛ فكل صورهم تتميز بفهم لا حد له لوصف ما وقعت عليه عيونهم وصفًا حقيقيًا واعيًا دقيقًا لا يخالجه أي شك.

كان مملنك عاديًا، وفان درويدن كثير الدهاء، وبيتر بريجل كثير الفكاهة مهتما بالتمثيل والحركة، لكنهم جميعًا كانوا عيونًا ثاقبة نهمة واعية لتمثيل مشاهد الحياة الاجتماعية. بدأ الفن الفلمشي يثبت وجوده في نثرلاند[5] حينما كانت طلائع الفنانين الفلورنسيين يعملون في إيطاليا. فبينما كان ماساشيو وأقرانه مشغولين بالعمل في فلورنسا، كان جان فان إيك وأخوه يصوران الحياة النثرلاندية، ومن بين ما صوره جان صورة رجل يدعى إرنولفيني وزوجته (أنظر نموذج9).

لا شك أن موضوع هذه الصورة يختلف تمامًا عن الموضوعات التي كان الفلورنسيون يدورون حولها ويستخرجونها من حياة المسيح أو القديسين أو الإنجيل أو القصص الخرافية القديمة؛ فصورة فان إيك هذه ليست إلا صورة شخصية لزوجين عاديين من الناس من واقع الحياة التي لم تشغل خيال أو اهتمام الفلورنسيين في ذلك الوقت، لا أعني أن الفلورنسيين لم يصوروا صورًا شخصية بتاتًا، فلقد صور كاستاجنو وغيره بعض صور شخصية جميلة، بيد أنهم اعتادوا تصوير أشخاصها واقفين أو في المقدمة وخلفهم منظر سهل كأرضية، كما جرت عادتهم في تلك الأيام ولمدة طويلة بعدها أن يكتفوا بتصوير الرأس والكتفين في الصور الشخصية، وسار الفنيسيون على هذا المنوال أيضًا، وظلوا لا يهتمون بالأرضية الخلفية.



مطر وبخار وسرعة (لترنر) نموذج 14



فتاة في الحمام (لرنوار) نموذج 15

أرنولفيني وزوجته يعرضهما واقفين في غرفة معينة من منزلهما، بينما كان معظم الإيطاليين يرون أن الصور الشخصية يجب أن تقتصر على الأشخاص دون أي شيء آخر، وكما اعتنى إيك بتصوير شخصيتي الصورة. اعتنى وأهتم أيضًا بتصوير الثريا، والمرآة الصغيرة المعلقة على الحائط في الخلف التي انعكست الحجرة فيها، والتفاحة الموضوعة على جلسة النافذة، والحذاء الموضوع على الأرض أمام أرنولفيني، والكلب الصغير الذي أمام زوجته.. وكان هدفه من كل هذا الاهتمام بكل صغيرة وكبيرة هو تصوير غرفة لطيفة بما فيها من أشياء، وبما يتسرب فيها من ضوء النافذة اليسرى. وجعل الغرفة هدفًا مباشرًا وليس مجرد أرضية خلفية كمالية كما كان الإيطاليون

يفعلون في ذلك الوقت وقصارى القول إن كل شيء صغر أو كبر في هذه الصورة التي صورها فان إيك يحس المتفرج بضرورة وضعه على ذلك.

قلت فيما سبق إن الفلورنسيين كانوا مهتمين بالأجسام الآدمية خصوصًا العارية؛ ولذا فإنهم حرصوا على أن تكون أشخاص صورهم مشابهة للأشخاص الأحياء، وطبيعي أن هذا الاهتمام بالجسم الإنساني جعلهم يهتمون أيضًا بتصوير الصور الشخصية portraits. ولم يخرج اهتمامهم عن هذا النطاق فلم تثرهم مشاهد المنازل التي عاشوا فيها، وحجراتها وما تحتويه من أشياء مختلفة حتى يجعلوها عناصر مهمة لصورهم. لكن جان فان إيك كان مختلفًا عنهم في ذلك. فقد اهتم بالحجرات وأشيائها مثلما اهتم بالناس تمامًا..

وفي الفصل التالي سنرى أن المصورين الهولنديين الذين أعقبوا رمبرانت قد حذوا حذوه، فاهتموا بمشاهد الحياة المنزلية والحياة العامة اليومية، وصوروا الناس يعزفون على الآلات الموسيقية، أو الناس جالسين إلى المناضد يشربون الخمر، أو الطاهية مشغولة بأوانيها، أو الخادم يرفع الدلو من البئر.. وسنرى أيضًا أن هؤلاء المصورين اشتد اهتمامهم بالأشياء البحتة (دون الناس أحيانًا) فصوروا كومة من الفاكهة أو الخضار، أو مناظر باقات الزهور، كما صوروا مناظر القرية والمدينة: الأغنام، الماشية، الناس يتزحلقون على الجليد، الفلاحون يضحكون ويأكلون ويشربون في الحانات، الناس داخل وخارج الكنائس... الخ

هذه المشاهد والمناظر كلها التي اهتم بها فنانو نثرلاند أغفلها الفنانون في إيطاليا مدة طويلة، واكتفوا باتخاذ البعض منها كأرضيات خلفية لإبراز وإظهار جسم الإنسان الذي استحوذ على كل عنايتهم واهتمامهم، ولا شك أن الظروف الدينية والاجتماعية كان لها تأثير مباشر عليهم في ذلك بعكس الظروف في نثرلاند التي سنعرفها في الفصل التالي الذي خصص للهولنديين.

إنني أميل إلى عدم اختصار الحديث عن أولئك الفلمشيين، خصوصًا بيتر بريجل الذي كان فريدًا بصوره التي تهز مشاعر متفرجها بتأثيرها القوي، لأنه استخرج تعبيراته من واقع حياة القرية التي سجلها انفعاله في صور عديدة. أذكر منها: الفلاح يكدح بالحقل، الرقص في طريق القرية. عرس القرية. ومن أروع صور بريجل لوحة ضخمة موضوعها "الأمثال الفلمشية" وفيها وضح حوالي مائة مثال عامي تدور حول أحوال حياة الريف الاقتصادية والاجتماعية، وصفها بطريقته

الصريحة الساخرة الناقدة (القريبة من الكاريكاتير) التي تصور حياة الفلاندر في ذلك الوقت على حقيقتها السافرة الواقعة، وإنه لمدهش حقًا أن يجمع مائة مثال أو يزيد في صورة واحدة.

عاش بيتر بريجل العجوز في أنتويرب ببلجيكا خلال القرن السادس عشر، وكرس حياته كلها لوصف مباهج وتقاليد وخرافات الفلاحين وعامة الشعب، وبموته اختفت آخر آثار القرون الوسطى حيث أخذت أوروبا تستقبل الاكتشافات الجديدة.

* * *

في نفس الوقت كان بألمانيا كفاح بين القوطية والتأثير الرنصانصي الجارف، وقد أدى هذا الكفاح إلى وجود جو جديد، والمعروف أن كل جزء من شمال غربي أوروبا قاوم الرنصانصية حتى لا تستمر في طريقها نحوه، ولكن هذا لم يجد فيما بعد حينما اشتد عودها وشاع تأثيرها هناك فجرفت أمامها كل من قاومها.

كان الفنان "جرانوالد Granewald" هو المصور المثالي الألماني الذي جمع ما ود أن يقوله، وكل ما أعطى للتصوير الألماني التعبير الكامل، ولعل صورته الكنيسية التي صورها في كولمار عديمة النظير في تاريخ الفن كله، حيث التقى فيها بأقصى درجات الانفعال التصويري والسمو رغم غرابة شكلها. نلاحظ في هذه الصورة التردد بين الرجوع خلفًا نحو القوطية والتقدم أمامًا نحو أساتذة البروكية[6] في نفس الوقت. ومع أن هذا يشعر بالقلق وعدم الاستقرار إلا أنه يشعر في الوقت ذاته بتطور كبير في الأسلوب.

وأخذ فن التصوير بألمانيا شكلًا اجتماعيًا تحريرًا بعيدًا عن الدين في كثير من الأحيان تمشيًا مع التطور الاجتماعي التحرري الذي اجتاح المنطقة الشمالية الغربية من أوروبا؛ ففي خلال القرن السادس عشر (سنة 1535 بالتحديد) نجد الفنان الألماني "لوكاس كراناش" قد جعل فنه وسيلة للترويح عن نفسه والمجتمع من مأساة الحياة القاسية الظالمة التي عاشت ألمانيا في ظلها طويلًا، نجده مثلًا قد صور (لكترتيا Luctretia) بجسم رشيق وفي وضع جميل مثير، ولكترتيا بطلة عفيفة في قصة رومانية قديمة أو جزناها سابقًا اغتصبها ابن الملك فانتحرت تخلصًا من العار.. ولعل موضوع قصتها كان عذر الفنان في تصويرها عارية ترويحًا وتنفيثًا عما داخله من شقاء نفسي، أعني أنه اتخذ من عفة لكترتيا سببًا أقنع به نفسه بالتخلص في صورتها من التقاليد الدينية التي

تحكمت طويلًا في فن التصوير، وبنفس هذا العذر أنتج كراناش صورًا عديدة حتمت موضوعاتها تصوير أجسام النساء عارية كالتي شاعت في المجتمع الفينيسي بإيطاليا تحت ضغط أبهة الوجهاء وأمراء التجار هناك، بدليل أن موضوع "لكترتيا" سبق أن صوره الفنان الفينيسي تيشان.

صنعت إيطاليا الاكتشافات ثم فقدت الاهتمام بها، وربما كانت الصدفة هي التي جعلت "الجريكو" يقدمها لإسبانيا فتجد مكانًا ملائمًا لها، كما وجدت في الفلاندر وهولندا. قضى الجريكو معظم حياته في إسبانيا رغم أنه يوناني، فعندما كان شابًا، سافر إلى فينسيا على أيام تيشان، وتنتورتو، وبسانو، ودرس التصوير هناك. ورغم هذا فإن المتفرج لا يخطئ في تمييز صوره عن صور الفينيسيين، لأنه لن يجد أثرًا لأشخاص تيشان وتنتورتو فيها حيث لم يفسح الجريكو مكانًا لهم فيها، واستعاض عنهم بأشخاص أجسامهم ووجوههم مليئة بالحيوية والتعبيرات العاطفية القوية..

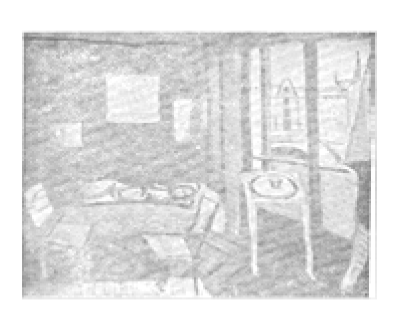
ومع هذا فإن حيوية وتعبيرات أولئك الأشخاص شاذة غريبة غير طبيعية، لأن الجريكو عندما شرع في تصويرهم ابتكارهم بخيال غريب شاذ جعلهم يظهرون كأنهم يدورون أو يقفزون إلى أعلى مثل السحب أو شعلات اللهب، وتعلم من تنتورتو كيف يتصرف في وضع أضواء وظلال قاتمة في صوره فجعل الكثير منها ممتلئا بالعواصف والبرق، لأن أجزاءً من أشخاصها تبدو لامعة الضوء كأنها مضاءة بنور طبيعي ساطع، بينما أجزاء أخرى منها مختفية في الظلال والظلام.

وقد لا يحب المتفرج صوره عند أول مشاهدتها لكن سرعان ما يأخذه جمالها المدهش الذي يقنع المتزمت الحريص على الأصول الأكاديمية بأنه ليس حتمًا أن يتقيد بتصوير الأشياء كطبيعتها تمامًا إذا رغب في ذلك.

عرف الجريكو بالأسلوب المستحدث، لكنه لم ينل إعجاب جميع الفنانين على اختلاف مدارسهم مثلما نال المصور الإسباني العظيم "ديجو فلاسكويز" (1599- 1660) الذي قضى معظم حياته يصور صورًا شخصية طبيعية جميلة لأفراد أسرة هبسبورج واحدًا بعد آخر.

إننا إذا أردنا أن نحدد عصرًا مناسبًا لأعمال فلاسكويز نجد أن آخر القرن التاسع عشر هو أنسب عصر لها؛ وليس هذا لأن طريقة تصويرها نقلت في ذلك الوقت - مع أن مانيه فعل ذلك - وإنما لأن فلاسكويز خرج بذاته وعواطفه عن المألوف في تصوير الحياة، وسيطر سيطرة كاملة على الوسيلة التنفيذية (الخامة) إلى حد لم يكن مألوفًا قبل نهاية القرن التاسع عشر، فهو قد تحرر من

الإمعان في التنميق الذي عرف به الجريكو؛ موزعًا اهتمامه بين الحقائق التي تمثلت أمام عينيه وبين شروط التصوير الزيتي. وهذا من الأسباب المباشرة التي أدت إلى إعجاب المؤرخين والنقاد به.



استراحة الموديل "للفنان ماتيس" نموذج 19



نساء يتمشطن "للفنان" ديجا نموذج 20



معبد أبولو "للفنان كلود"

إنه لم يجد شيئًا - لا الدنيا مثل روبنز، أو الفردوس مثل الجريكو - لم يحب ولم يكره؛ (لم يحاول أن يفسر شيئًا من هذا القبيل) لأنه كان يرى الأشياء مباشرة بعين انتقادية ثم يترجمها بيد

قادرة سديدة إلى الصورة البديعة التي أثارت غيرة جميع المصورين.

لم تكن عينه مثل عدسة الفوتوغرافيا تنقل بأمانة ما تراه؛ وإنما كانت عينه فاحصة مدبرة. ترى ثم تحيل ما تراه إلى خيال صاحبها ليكون منه شيئًا تصويريًا جميلًا يترجم على اللوحة كما يترجم الشاعر تصوره بقصيدة عذبة على الورق.

كان فلاسكويز مختلفًا جدًا عن الجريكو قرينه في إسبانيا، فليس في صوره أشكالًا تدور أو تقفز؛ أو أضواء وظلمات شديدة. أشخاصه في غاية الهدوء والاستقرار، يجلسون أو يقفون في غرف، أو أماكن مكشوفة جوها هادئ جميل. استطاع أن يشعر المتفرج بأن أشخاصه واقعيون مجسمون أحياء دون الالتجاء إلى خدع الأضواء والظلال الشديدة والألوان التي استعملها غيره من المصورين.. بل إنه استطاع أن يشعر ويقنع المتفرج بأن أشخاص صوره يعيشون في كنف الهواء وضوء النهار الهادئ كما يعيش الناس الأحياء.

هو كالحاوي، لأنه استخدم خدعة فن التصوير بطريقة تجعل المتفرج عاجزًا عن كشفها فيظل مشدوها حائرًا لوقت طويل، لكننا إذ ندرس صوره نتبين أنه أخفى خدعته التصويرية بطريقة الحذر في استخدام ظلال لونية متنوعة. مع أن الصورة ككل تبدو كأنما لم تستعمل ألوان فيها للظلال غير اللونين الرمادي والأسود منها ما يبرز أحيانًا إلى الأمام ومنها ما يرتد إلى الخلف بلمسات فرشاته القادرة العجيبة التي استطاع أن يصنع بها ما يبدو ضربات ولمسات لونية خشنة تتشكل على هيئة تجويف في كم سيدة أو في ضوء لامع في عين طفل، أو ما إلى ذلك مما قد يظهر أحيانًا عن قرب كأنه "شخبطة" لكنه يتحول عن بعد إلى أشخاص يتسمون بالواقعية الرائعة المدهشة، وتعتبر صورة "مرغريت تريزا" ابنة الملك الإسباني الهبسبورجي فيليب الرابع من روائع ما أنتجه ديجو فلاسكويز.

ونحن إذ نترك فلاسكويز ونتجه نحو المصور الفلمنشي "روبنز" نشعر باختلاف كل شيء في صوره. فبدل الجو الهادئ الجميل والأشخاص الهادئين نجد ثورة من ألوان براقة وحركات لا حصر لها وبدل أنغام تصوير فلاسكويز الشبيهة بأنغام الكمان الرخيمة العذبة نجد تصوير روبنز كأنما قد استحال إلى فرقة كبيرة من الضاربين على النحاس والطبول، فهو على ما يظهر قد جمع كل الألوان التي استطاع أن يجمعها، وكل "الفرش" بكل درجاتها، ومساحات كبيرة من القماش أخذ يصور عليها هائجًا مائجًا بألوانه، حتى يشعر المتفرج بأن كل شيء مكون من ألوان: الخيول من

ألوان وغائصة في ألوان أخرى حولها، وأشكال لا عداد لها من رجال ونساء وحيوانات وحشية، مكونة جميعها من ألوان كثيرة مختلفة وكلها تموج في حركة دائبة ونشاط مستمر، وحتى عندما صور صورة نصفية لرجل عادي في جلسة ساكنة، التقينا فيها أيضًا بنفس الثراء اللوني، والثقة والعنف اللذين سيطرا على فرشاته.

ذكرت سابقًا كيف بدأ الفينيسيون يكونون الصور بالألوان ذاتها وامتزاجها ببعضها بدل الخطوط المرسومة بحذر، وفعل روبنز نفس ذلك، ولكن بأسلوب أقوى تأكيدًا، وأكثر حرية وأوسع انطلاقًا أساسه اللون. فهو كأنما صوره من عدد كبير من قطع المطاط الملون، فهو كأنما صنعها من المادة البراقة الملونة التي يزين بها صانع الحلوى فطائرها، لأنه يمط الألوان ويبرمها ويلويها كأنها شريط طويل تتكون منه أشكال وألوان متشابكة وتتحول كنتيجة لخداع "الحاوي" روبنز إلى أشجار وسحب وجياد وثعابين، أو إلى نساء ورجال بثياب فاخرة..

ونخرج من هذا كله بأن روبنز لم يعتبر كل من هذه الأشكال قائما بذاته، وإنما اعتبره جزءًا من شكل صورته المتداخل العام. ولا أعني بذلك أن صوره مشوشة أو مضطربة، فهو قد حرص جدًا في كل أعماله على أن يجعلها لوحات مثلى من حيث أبعادها الثلاث وتأثيرها اللوني وتكوينها المتزن، وعشق تصوير الجسم الآدمي العاري وغير العاري مثل الفلورنسيين، غير أن أشخاص صوره يتسمون بالحيوية والصحة والقوة بأجسامهم الكبيرة البدنية نوعًا، وصوره على العموم تتسم بالثراء وبهجة الحياة.

كانت الكنيسة منذ زمن طويل هي المستغلة لإنتاج المصورين إلى أن حدت فينسيا من هذا الاستغلال باستخدامه كوسيلة للدعاية، ثم ظهرت جماعة التجار بجاهها وأخذت تشارك في ذلك وعندما أصبح الفلاندر وهولندا مركز إشعاع الفن في أوروبا بعد أن انطفأت إيطاليا ازداد نفوذ أمراء التجار في استغلال إنتاج الفنانين، وتبعًا لذلك لم يعبأ روبنز بتنفيذ رغبات الكنيسة وحدها، فهو لم يضره أن يصور للكنيسة موضوع الصلب أو الاستشهاد (انظر نموذج10)

وفي الوقت نفسه لم يضره أن يصور للأمراء والوجهاء صورًا من الموضوعات والأوضاع التي يحبونها مثل: زينة فينوس Toilet of Venus، أو حمام ديانا Bath of Diana. وفي كلتا الحالتين كانت همته ونشاطه وانفعاله بدرجة واحدة؛ فيملأ اللوحة بسطوح وأشكال جميلة لا حصر لها بجرأة لا نظير لها عند مصور من مصوري عصره.

لم يخش روبنز شيئًا؛ لأن قدراته العجيبة على الابتكار والتنظيم؛ وسيطرته على الحركة؛ والتجميع، وتحكمه في خيوط الصورة، وتمكنه من تقديم عناصر فرعية لا نهاية لها دون أن تتدخل في أسس التكوين، ومرونته الكاملة الواعية في التصرف حسب مشيئته.. كل هذا لم يخذله إطلاقًا. وإذا كانت القدرة على الخلق مقياسًا للنبوغ فإن روبنز يكون بذلك أعظم فنان في العالم. إنه شاهد عيان مثل أسلافه في الفلاندر، لكن من نوع آخر بأسلوبه السلس وآفاقه البعيدة المدى.

ونحن إذ نقارنه بقرينه الجريكو في إسبانيا؛ نجد أن الثاني قد نال شهرة عظيمة منذ بداية قرننا لعدة أسباب؛ منها أن فن القرن العشرين قد اكتشف مزايا التحريف في الأشكال للتعبير الذاتي والتحرر من قيود وأحكام فن الماضي. فما من مصور عظيم ابتداء من جيوتو إلى رنوار تصرف بحرية في شكل الإنسان، أو استطاع أن يبتكر بمرونة وسهولة مجموعة من الأساليب التصويرية مثل الجريكو، لأن خططه اللونية وتوزيعه الضوء ونظام موضوعاته العمودية المتموجة.. كل هذا جعل لفنه شخصية فريدة مستقلة عن كل الأساليب الأخرى.

بيد أننا نجد في صور الجريكو كما في صور روبنز على السواء لمحات التطور العظيم التي طرأت على الأسلوب الباروكي؛ إذ نلمح فيها كلها القدرة على جمع كل عناصر تكوينها بوحدة تكوينية شاملة يحس المتفرج منها بنغمة واحدة تتردد في كل مكان منها على طبقات عذبة مختلفة، كما يشعر بأن أجزاءها ليست بذات قيمة إذا فصلت عن الشكل العام، لأنها عناصر تتعاون مع بعضها لتكوين الصورة ككل.

وفي صورة "عيد فينوس" الضخمة التي أنتجها بيتربول روبنز عند ما بلغ الثالثة والخمسين من عمره نشاهد ذلك التجانس العجيب بين جماعات النساء والأطفال والملائكة والرجال العراة الذين ازدحموا في كل مكان منها.

في هذه الصورة عرض روبنز مشهدًا من المشاهد العاطفية الجنسية التي اشتهر بها، حيث صور فينوس إلهة الحب واقفة فوق منصة عند وسط الصورة حيث يتجه العشاق نحوها، ويحوم الأطفال الملائكة حولها وفوقها، وتحرق امرأة البخور عند قدميها بين أطفال يدورون حولها..

صور روبنز هذه الصورة الضخمة حوالي سنة 1630، وكان وقتذاك غارقًا في حب زوجته الثانية "هيلين فورمنت" - 16 سنة- بدافع من مشاعره العاطفية الثائرة الجارفة التي سيطرت عليه

طول حياته، وصورها في كثير من صوره. وهي في هذه الصورة تظهر جميلة بين أحضان رجل شرس قوي ضمن عشاق آخرين في أوضاع مثيرة مختلفة.

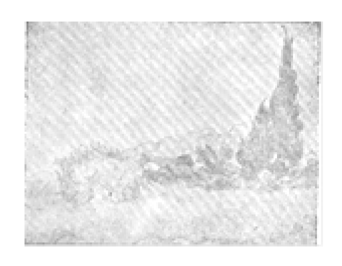
روبنز هو ابن صيدلي فلمشي، كان جميلًا أنيقًا، محبوبًا لدى النبلاء، خصوصًا وأن دوق منتوا هو أول من اكتشف نبوغه وعندما ذاعت شهرته ضمه آل هابسبورج إلى رجال بلاطهم، ووجدوا فيه خير ممثل لهم في الشئون السياسية فأوفده فيليب الرابع الإسباني على رأس بعثة سياسية إلى شارلس الأول الإنجليزي وخلع عليه شارل لقب "فارس" الذي كان له أرفع شأن بإنجلترا وقتذاك.

أما الفنان الفلمشي العظيم "انتوني فان ديك Antony van Dyck (1599- 1641) الذي نختم به حديثنا عن الفن الفلمشي فكان في مقدمة المصورين المتخصصين في الصور الشخصية بما كان يضفيه عليها من سمات الجمال والنبل الزائدة.

درس فان ديك الفن على يد روبنز في الفلاندر، ثم رحل إلى إيطاليا حيث حازت صوره الشخصية الإعجاب هناك، ثم انتقل إلى إنجلترا حيث مارس طريقة استطاع أن يرضي بها جماعة زبائنه الكثيرة العدد، وهي أنه كان يرسم الشخصية موضوع الصور بخطوط سريعة في فترة قصيرة فيكون عناصرها الأساسية الأولى ثم يحيلها إلى مساعدين للعمل فيها، وتتم الصورة أخيرًا بلمسات حاذقة بديعة من يده.



جبل سانت فكتوار "للفنان سيزان" نموذج 16



شجرة السرو "للفنان فان جوخ" نموذج 18

واستحوذت صور فان ديك على إعجاب زبائنه من رجال البلاط والفرسان، وعندما مات دفن في كنيسة سانت بول. ولكثرة الأشخاص ذوي اللحيات المدببة الذين صورهم سميت اللحية التي من هذا النوع "فان ديك".

الهولنديون

كانت نثرلاند (الأراضي الواطئة) جزءًا من تلك الممتلكات التي ورثها الإمبراطور تشارلس الخامس[7] (1519- 1556) وحتى أسدل التاريخ الستار على عهده كانت محاكم التفتيش تبذل أقصى نشاطها للقضاء على حركة الثائرين على الكنيسة الكاثوليكية الذين أطلق عليهم الإمبراطور اسم "الهراطقة" فهناك عدد كبير من هؤلاء الناس أعدموا بشتى وسائل التعذيب أو بالشنق أو الحرق وهم أحياء..

وفي سنة 1555 أعلن الإمبراطور تشارلس الخامس تنازله عن تاج الإمبراطورية الثقيل الذي لم يستطع حمله على رأسه طويلًا لأبنه فيليب الثاني، وأمضى فيليب أربعة سنوات في نثرلاند مستخدمًا شتى أنواع التعذيب والبطش مع كل من يقع في قبضة رجاله من الثائرين اتباع المذهب البروتستانتي الجديد. وفي سنة 1559 أقلع مضطرًا تحت ضغط الثورة إلى إسبانيا بعد أن عهد بالحكم إلى أخته غير الشقيقة مرغريت دوقة بارما كنائبة عنه. وتحت إدارة مرغريت (1559-1567) ذاق البروتستانتيون أشد أنواع التعذيب والتنكيل، فاشتدت نار الثورة اشتعالا في كل مكان بصورة أزعجت تلك الأميرة.

واشتدت الحرب ضد فيليب فامتدت إلى إنجلترا وفرنسا، وبدت معالم هزيمته بانتصار الإنجليز عليه في موقعة أرمادا بتحطيم أسطول إسبانيا في سنة 1588، وفقدت إسبانيا هيبتها وانهارت قوتها بعد ذلك، وشعرت بعدم قدرتها على إذلال الثوار الهولنديين فأخذت تساومهم حتى كانت الهدنة في سنة 1609 التي أصبحت بمثابة اعتراف صريح من إسبانيا باستقلال نثرلاند، ومن ثم انتهى الأمر أخيرًا بإنشاء الجمهورية الهولندية.

بعد أن كان شعب نثرلاند خاضعًا لإسبانيا، أصبح في عصر الاكتشاف والاختراع منافسًا تجاريًا بها، وحاولت إسبانيا أن تكسر شكيمة الهولنديين وتخضعهم لنفوذها بفرض ضرائب أثقل وأثقل، ولكن تعاليم لوثر Luther وكالفن Calvin زعيمي الثورة البروتستانتية كانت قد تغلغلت وتوغلت في كل مكان بالأراضي الواطئة فانتشرت واشتدت بها الثورة ضد إسبانيا ومنذ أصبحت إسبانيا راعية للكنيسة الكاثوليكية اصطبغت هذه الثورة بالصبغة الانتقامية، وتطورت إلى حروب دينية. بدأت هذه الحروب سنة 1560 واستغرقت مدتها قرنًا كاملًا لكن بحلول سنة 1581 كانت النتيجة واضحة: كسب الهولنديون حريتهم السياسية والاقتصادية والدينية وظهرت الطبقة المتوسطة متمتعة بكامل حريتها، وأصبحت النجم اللامع في المجتمع الهولندي البروتستانتي، ورمزًا لنجاحه وانتصاره وحريته.

عند بداية القرن كانت قوافل السفن الفينيسية التي تحمل شتى أنواع السلع من الشرق إلى أوروبا في نشاطها المستمر بحوض البحر الأبيض المتوسط، وعند نهاية القرن اتجهت أوروبا غربًا وانطلقت بمنتجاتها الصناعية الجديدة نحو المحيط الأطلنطي، واستفادت من كنوز وخيرات العالم الجديد كما استفادت من آسيا، وأتاح ذلك الفرصة لتجمع رؤوس أموال ضخمة في أيدي الكثير من رجال الأعمال مثل ولسر وفجرز، وميتنج، وهوكج؛ فنشأت بذلك الرأسمالية.

كانت الحرب ذاتها عملًا ضخمًا، بيد أن الحرب الباردة التي شنها الرأسماليون الجدد أثناء السلام كانت من الضخامة ما جعل سيطرتهم تمتد حتى على السياسيين أنفسهم بواسطة القروض، وبعد أن كان أولئك السياسيون يختارهم الإمبراطور أو البابا أو الملوك أصبح كل هؤلاء في أيدي الرأسماليين والسماسرة.

بيد أن روح الحرية التي وجدت البروتستانتية تعبيرًا دينيًا مناسبًا لها، وجدت التجارة تعبيرًا دنيويًا مناسبًا لها بعد ذلك فغامر الناس وتنافسوا في ميادينها حتى أصبحت التجارة صفة من صفات ذلك العصر، وتبعًا لذلك التحرر، تحرر الفن في هولندا من القيود الدينية وأصبح للطبقة المتوسطة ولمشاهد حياتهم اليومية.

كان لعامل النجاح الذي أحرزته الرأسمالية للأراضي الواطئة في القرن السابع عشر تأثيرًا فعالًا في ذلك العصر؛ فقد كان الأثرياء الهولنديون الجدد يفاخرون بمنتجاتهم وأموالهم إلى أقصى حد، فاتجهوا إلى المصورين ليؤكدوا لهم ثرائهم بعرض مظاهره في لوحاتهم.

ولم يعد الفن بعدئذ مجرد وسيلة لإظهار جمال الأزهار ومفاتن الطبيعة فحسب، بل أصبح وسيلة لتفسير أحلام البرجوازيين زبائن الفنانين الجدد في ذلك الوقت، ومن ثم أنتج المصورون الهولنديون: دي هوش De Hooch وفرمير Vermeer، وريسدايل Ruysdael، ورمبرانت Rembrandt وستين Steen.. في القرن السابع عشر صورًا لأولئك الزبائن الجدد تحقق رغباتهم بعيدًا عن صور الموضوعات الدينية القديمة التي أعرض عنها الهولنديون ليستمتعوا ويفاخروا بثروتهم في مشاهد تصويرية. وكانت هذه فرصة الفنانين التي أتاحت لهم التحرر من القيود القديمة والتكيف مع حياة مجتمعهم اليومية وبيئتهم.

* * *

ركز التصوير الإسباني ذاته دائمًا حول حياة البلاد الإسبانية، بينما دار التصوير الهولندي حول حياة الناس المتوسطين في هولندا، وكانت حياة هذا التصوير قصيرة لم يتجاوز عمرها خمسين سنة تقريبًا، لكن هذه السنوات القصيرة استنفدت مجهودًا فنيًا فذا، وأنجبت الكثير من الأعمال الرائعة غير المألوفة؛ فمعظم الصور الهولندية تدل بجلاء على نضوج ووعي أولئك المصورين القلائل الذين انتبهوا إلى اتساع صفحة السماء وانخفاض الأفق.. وإلى حياة السكان الوديعة داخل بيوتهم بما فيها من أثاث وحيوان، ومن ثم ملأوا لوحاتهم بمشاهد جمة من تلك الحياة.

وأقدم كبار مصوري هولندا هو فرانز هلز Franz Halz (1580- 1666) الذي يعتبر من أنبغ أساتذة التصوير الزيتي واللعب بالضوء. وفي صورته الرائعة "ساحرة هرلم" ترى إبداعه الفذ في التعبير السيكولوجي العميق الذي يظهر على وجه الساحرة إلى جانب الأشياء الأخرى المكملة للموضوع مثل البومة والإبريق، واختص كل من بيتر دي هوش وتربوش Terborch بتصوير الحياة المنزلية الداخلية (انظر نموذج11).

ولهذا الفنان صور كثيرة لعائلة "دلفي" تمثلها في مشاهد مختلفة كثيرة هذه الصور تظهر في جملتها شبيهة بالصور الفوتوغرافية للتكلف الظاهر على أشخاصها، والدقة المتناهية في تصوير تفاصيل كل شيء فيها. أما جرارد تربوش فيختلف عن دي هوش كثيرًا بتفوقه عليه في كثير من النواحي. أحب تربوش تصوير المشاهد المنزلية الداخلية، وله منها بعض صور لعرض سيدات أثناء عزفهن على الآلات الموسيقية التي كانت شائعة في هولندا على أيامه، والذي أسجله له هنا هو أنني لم أجد في إنتاجه ثمة ثغرة لانتقاده، لأن صوره غنية بألوانها وحيويتها، وتكوينها متكامل

لدرجة مدهشة جدًا، والتعبيرات الانفعالية والحركية ممثلة فيها تمثيلًا حقيقيًا قويًا رائعًا، والشعور بخواص الأشياء التي تحتويها مثل القماش بأنواعه والفراء والخشب والنحاس، وبشرة أجسام الأشخاص وغير ذلك لا تترك مجالًا للشك فيها، والتصرف في الضوء والظل يدل على مهارة فذة عجيبة.. والذي أقطع به هو أن تربورش من أنبغ وأعظم الفنانين الهولنديين إذا تجاوزنا عن بؤس وعبوس أشخاص صوره.

ومن هنا نلاحظ الاختلاف العظيم بين المصورين الهولنديين والفلورنسيين. نلاحظ أن الفلورنسيين فيما عدا بعض الأحيان التي قضوها في تصوير الصور الشخصية قضوا معظم أوقاتهم -كما ذكرت من قبل- في تصوير الشخصيات الدينية والعائلة المقدسة، والموضوعات الخرافية من القصص القديمة، بينما أوقف المصورون الهولنديون فنهم على تصوير الناس الذين كانوا يعيشون حولهم، والبيئة التي عاشوا هم أنفسهم فيها، ففي صورهم ترى جيرانهم وبيوتهم وقراهم ومدنهم وغير ذلك مما كانوا يهتمون به وانصرفوا به عن التفكير في بلاد أخرى وأيام غير أيامهم.

وشيء آخر نلاحظه في المصورين الهولنديين، هو أنهم كانوا ناجحين بتفوق في تصوير المادة وخاصيتها، فعندما صوروا إبريقًا نحاسيًا استطاعوا أن يظهروه جامدًا وبراقًا مثل النحاس، وعندما صوروا قماش ثوب أو مفرش منضدة جعلوا المتفرج يدرك إن كان القماش سميكًا أو رقيقًا، إن كان كتانيًا أو صوفيًا أو حريريًا وأضفوا على صورتهم الدفء بالشعاع الهادئ الجميل الذي جعلوه يتسلل من نافذة فيها فينتشر على ما حواه المشد الداخلي من أشياء تقابله ظلال في الناحية الأخرى.

إنهم لم يغمضوا عيونهم أبدًا ليحاولوا تخيل أشياء غريبة عنهم، وإنما فتحوا عيونهم باهتمام، وتلفتوا إلى كل الأشياء التي كانت حولهم، ملاحظين كيف يصبح النور المنبعث من النافذة لؤلؤيًا على بياض الحائط، أو كيف يصبح براقًا، باردًا فضيًا لامعًا على انحناءة وعاء مزجج، أو كيف تظهر الأرضية الرخام انعكاسًا باهتًا لمفرش المنضدة الأحمر.. وفي صورهم يبدو أننا لا نرى الأشياء المنظورة فقط في الغرف وخارج البيوت، بل نشعر أيضًا بالهواء البارد اللطيف الذي يملأها.

إن التأمل في الصور الهولندية يوضح للقارئ التطور العظيم الذي طرأ على فن التصوير بها، فمن ذا الذي فكر من بين الفنانين العظماء السابقين في أن يجعل فناء منزل موضوعًا رئيسيًا

لصورة جميلة باهرة؟ الواقع أن فكرة كهذه كانت كافية لإثارة ضحك وسخرية الفلورنسيين والفينيسيين لأنهم لم يكتشفوا الجمال في الأشياء العامة التي حولهم، ولم يقتنعوا بأنه من الممكن خلق الجمال من أشياء ليست جميلة في ذاتها مثلما اقتنع رمبرانت مارد التصوير الهولندي.

وحتى روبنز صور المعارك والمواكب والأعياد الخيالية والصور الشخصية فقط، كذلك فعل فلاسكويز والجريكو؛ فلم يصورا غير العظماء والنبلاء والشخصيات الدينية. ولم يفكر هؤلاء جميعًا في تصوير الناس العاديين، والبيوت التي عاشوا فيها، وكذلك قدورهم وأوانيهم وأغنامهم ومواشيهم وغير ذلك مما صوره الهولنديون في بيئتهم وصنعوا منه الجمال والكمال.

اشترك رمبرانت فان رين Renbrandt van Ryn مع أضرابه الهولنديين في تصوير الحياة الهولندية اليومية التي كانت هدفًا رئيسيًا لهم حتى أصبحت ميزة مدرستهم وطابع صورهم. لكنه استطاع أن يضفي قيمة فنية عالية بدرجة لم يألفها أحد على كل شيء رآه وترجمته ريشته على القماش، فهو قد أخذ الدنيا على أنها مكان غريب مملوء بالبيوت والقلاع والتجار والمتسولين.. ثم ألقى بهذه الأشياء والكائنات على لوحاته باعثًا فيها صفات جديدة كونتها عبقريته التصويرية الفريدة.

كان الفنانون يختارون أشياء جميلة لموضوعات صورهم ليضمنوا النجاح والتأثير على المتفرجين، حتى جاء رمبرانت فرأى أنه ليس ضروريًا أن يختار الفنان أشياء جميلة أو قبيحة في ذاتها ليكون منها موضوعات صوره، فالأمر واحد سواء اختار الإلهة فينوس أو شحاذا عجوزا، باقة من زهرات الزنبق أو زوج حذاء عتيق. والشيء الضروري المهم حقًا هو أن الصورة التي ينتجها الفنان يجب أن تكون هي ذاتها جميلة بتصميمها وألوانها. ونجح رأي رمبرانت بما أنتجه من أتفه الموضوعات وأروع الصور فجعل ميدان التصوير أفسح بكثير من قبل ببرهانه القاطع على أنه لا يوجد شيء في الدنيا غير صالح للتصوير - والنحت أيضًا - واستطاع أن يجعل من صوره شيئًا لا نستطيع التخلص منه ولا نريد أن نتخلص منه.

إن صوره لا تبتسم للمتفرج كما تفعل صور روبنز وفلاسكويز وتيشان وتنتورتو التي كزينة جميلة رغم واقعية أشخاصها؛ فالمتفرج إذ ينظر إلى صور رمبرانت وهي معلقة على الحائط لا يخطر بباله أنها زينة جميلة، وكل ما يشعر به أن إطارها إطار نافذة ينظر عبرها إلى دنيا حقيقية غامضة مدهشة، جديدة جميلة.. (انظر نموذج 12).

لعل رمبرانت استطاع أن يفعل كل شيء ماعدا الفرح، ولعله لم يشعر بالفرح فضن على أشخاص صوره بالابتسام. اخترت من بين صوره الكثيرة لوحة رائعة عنوانها "سوزانا والكهلان" لتكون محل وصفي ونقدي حتى أقف مع القارئ على نواحي حسناته.

تعرض هذه الصورة مشهدًا من قصة قديمة تظهر فيه امرأة عفيفة اسمها سوزانا تسلل إليها قاضيان كهلان لاغتصابها خلال فترة استحمامها. أهم ما يلفت النظر فيها: سقوط الضوء على أجزائها بأسلوب فذ، ومرونة عجيبة وتصرف ممتاز، مما يدل على أنه اتخذ الضوء عنصرًا أساسيًا جدًا لخلق الموضوع وإظهار نواحي جمله وقيم تأثيراته؛ فالضوء يسقط بمقادير كبيرة على الأجزاء الرئيسية وتظهر قيمه بكتل غامقة حوله بالدرجة المناسبة ويظهر المنظر الخلفي غامض المعالم قليل التفاصيل تظهره لمسات رائعة بمقادير مقننة من الضوء، ويظهر الأشخاص وسط فضاء واسع يضفي عليهم كثيرًا من الجدل والجمال الوقور. ورغم هذا الفضاء الواسع يشعرك المصور أن كل جزء في الصورة ضروري لا غنى عنه. ولم يغفل الحركة والتعبيرات المختلفة التي تمثل الموضوع تمثيلًا حقيقيًا مدهشًا.. هذا الموضوع صوره تنتورتو الفنان الفينيسي، وبالمقارنة نجد أن صورة تنتورتو ثرية بليونة ونعومة ورقة وجمال وشباب سوزانا.

وبين عظماء المصورين الهولنديين مارد آخر ينافس رمبرانت في شهرته وقدرته، ذلك هو الفنان الكبير "جان فرمير Jan Vermeer" الذي أنتج أروع صور المدرسة الهولندية؛ ومعظمها تعرض مشاهد الناس في حجرات ملأها بالضوء البارد والظلال الناعمة الشفيفة التي لا تصل إلى حد الإظلام، وإنما تظهر بشكل ضوء أخفت وأبهت من ضوء الغرفة الصريح بالألوان الصفراء والزرقاء والرمادية التي أحبها وفضل استعمالها كثيرًا، وأظهر الضوء والظل على الأشياء والناس في تلك الحجرات برقة وإبداع متوخيًا تشكيل ما صوره تشكيلًا واقعيًا متكاملًا؛ وموضوعًا في الأماكن المناسبة تمامًا.

يقول بعض الخبراء أن فرمير أنبغ مصور في العالم بكماله في التصوير والتلوين؛ فقد جعل الأشياء في صوره مجسمة وواقعية ومناسبة للأماكن الموضوعة فيها، في جو يتسم بالهدوء والبساطة.. وعندما خرج أحيانًا عن البساطة ملأ غرف صوره بالستائر الفاخرة، والحرير، والناس.. وغير ذلك مما أفسح له المجال لتوزيع الضوء والظل.. وفي جميع الأحوال ظل التأثير الكلي هادئًا

ساكنًا باردًا. وظل كل شيء محافظًا على مظهره الصحيح بما عليه من ضوء مناسب جدًا لمظهره ولوضعه في الغرفة.

في صورته "الفنان في مرسمه" التي صورها لحماته يظهر فرمير أثناء عمله وأمامه الموديل تحمل رموز الشهرة "البوق والكتاب وغصن الزيتون"، وفيها نرى التكوين والتوزيع والتلوين والإضاءة في أعلى مستويات الإبداع، كما نلاحظ العبقرية الفذة في تصوير خواص الخامات المختلفة ممثلة تمامًا في القماش والستائر والملابس والسجادة المعلقة على الحائط - التي تشعرنا بخيوط نسيجها - والشمعدان..

وفي صورة أخرى من الصور التي تعرض مظاهر التباهي والتفاخر التي كانت من أهم صفات الطبقة المتوسطة الحديثة العهد بالثراء في هولندا. أقول في صورة أخرى عنوانها "الفتاة ذات العقد اللؤلؤي" نرى فتاة حسناء بملابسها الفاخرة تنظر إلى المرآة ممسكة بعقدها اللؤلؤي بإعجاب وتفاخر، وأمامها الأقمشة وصندوق المجوهرات وغير ذلك مما يشير إلى ثراء عائلتها.

نحس في هذه الصورة بجوها الدافئ بالضوء الذي نلاحظه قد تسلل من نافذة في ركن الغرفة فانتشر وانعكس هنا وهناك بتدرجات هادئة مدهشة. بهذا الأسلوب بلغت لوحات فرمير أعلى مستوى من النجاح الذي بلغه الفن في هولندا.

وفي معجزة أخرى من معجزات فرمير الخالدة عنوانها "بائعة اللبن" نرى أيضًا الضوء قد تسلل من نافذة - كما هي عادة فرمير في كثير من صوره - وانتشر على مكونات الصورة بدرجات ساطعة أو خافتة مقننة، وعمتها الظلال، فظهر المشهد بالروعة المثلى التي أمتع فرمير بها العالم، ونرى الأشياء بخواصها وتفاصيلها في أماكنها المناسبة لتكوين الصورة.

هناك مصورون هولنديون آخرون بلغت أعمالهم درجات كبيرة من النجاح، أذكر منهم "ميز Maes" "وميتسو Metsu" و"جان ستين jan Steen" ولكنهم لم يبلغوا أبدًا ما بلغه فرمير في تمثيل الحياة المنزلية. لكن ستين كان له أسلوب خاص تميز بالفكاهة والمجون والنقد - مثل الفنان البلجيكي بريجل الذي تحدثت عنه في الفصل السابق - يملأ المتفرج سرورًا وبهجة عندما يتطلع إلى مشاهد الحانات في مدينة ليدن الهولندية التي مثلتها صوره.

أما المصورون الذين تخصصوا في تصوير المناظر الطبيعية البحتة فهم الذين سأتكلم عنهم في الفصل التالي.

المناظر الطبيعية (1)

إذا نظرنا إلى مجموعة كبيرة من الصور الهولندية، سنلاحظ أن بينها كثير من صور المناظر الطبيعية التي تمثل القرية بحقولها وطواحينها وأشجارها، وليس بها أشخاص أبدًا.

الهولنديون في الواقع كانوا أسبق الفنانين الذين صوروا الطبيعة كهدف رئيسي مباشر، وليست كمجرد أرضية خلف أشخاص صورهم فقد كان المصورون القدماء في البلاد الأخرى غير مهتمين بالطبيعة لأن كل رغبتهم كانت -كما تبين لنا بحديثنا السالف عن الفلورنسيين والفنيسيين- تتجه فقط نحو تصوير الجسم الآدمي، وعندما صوروا الجبال والسهول والأنهار والقرى البعيدة كان غرضهم الحقيقي هو تكوين أرضية خلفية جميلة للأجسام الآدمية في صورهم.

يظهر لنا عندما ننظر إلى مجموعة من الصور الفلورنسية والفينيسية، أنه بالرغم من غرام مصوريها الشديد بتصوير الناس قد أصبحوا بمرور الزمن أكثر وأكثر اهتمامًا بالأرضية الخلفية التي تتكون من المناظر الطبيعية، ويظهر لنا أيضًا بعد تأمل أن تصوير منظر طبيعي يتسم بالواقعية ويرتبط بالحقيقة ليس بالأمر السهل أبدًا، لأن الإنسان الذي يحاول أن يعطي تأثير المسافة، ليس سهلًا عليه أن يظهر تضاؤل الأشياء تدريجيًا على مدى البعد في الفضاء السحيق الذي أمامه. وليس هذا فقط فالأشياء في الواقع تظهر كأنها تتقارب إلى بعضها كلما ابتعدت عنه، فمن تلك مثلًا منزلين يبتعد كل منهما عن الآخر في الطبيعة مسافة نصف ميل، فيظهران للناظر من بعيد ضئيلان جدًا ولا يتجاوز البعد بينهما بضع بوصات قليلة فقط، وتبعًا لذلك تتغير ألوان الأشياء بتغير المسافات التي بينها، وتختلف أيضًا باختلاف الأحوال الجوية. وحتى هذا ليس هو كل شيء، فإلى جانب الأشياء التي على الأرض، تظهر صعوبة جديدة أمام مصور المناظر الطبيعية ألا وهي تصوير السماء،

وهذا عمل عسير جدًا لأنه يتطلب التعبير عن المسافة السحيقة البعد بين السحب والأشجار والبيوت..

ونحن إذ نعود مرة أخرى إلى الإيطاليين لنرى أي أسلوب قد انتهجوه في تصوير المناظر الطبيعية التي وضعوها في صورهم فننظر إلى صورة "هرقل والهايدرا" بريشة بولايولو (نموذج 4) سنلاحظ فيها أن بولايولو قد صور خلف هرقل والهايدرا منظرًا بسيطًا عميق البعد، مع نهر يجري خلاله.. هذا المنظر لم يضعه بولايولو لأنه كان مسرورًا متلهفًا إلى إظهاره، وإنما وضعه لأنه أراد أن يهيئ مكانًا من نوع معين يناسب قتال هرقل والهايدرا، ولأنه عرف كذلك أنه إذا جعله غائرًا جدًا فإن ذلك سيظهرهما بحجم كبير جدًا وبشكل يجسم قتالهما الذي هو موضوع الصورة الرئيسي.

لكننا لا نشعر بأننا نستطيع التوغل في ذلك المنظر ونتجول في أنحائه، ولا نشعر بقيمة جمالية تظهر مقدرة بولايولو في تصويره، وكل ما نشعر به هو أن المنظر الطبيعي ثانوي في هذه الصورة وليس المركز أو الهدف المباشر الرئيسي المقصود.

في صورة أخرى لبولايولو موضوعها "استشهاد القديس سابا شان" نرى منظرًا طبيعيًا أكثر جمالًا، لكن الصورة هنا أكبر كثيرًا جدًا من السابقة، وهذا تطلب من بولايولو أن يصور قطعة حقيقية من الطبيعة عبارة عن وادي أرنو مع مدينه فلورنسا من بعيد، ورغم أن المنظر يبدو رائعًا إلا أن بولايولو لم يقصد منه سوى استخدامه كأرضية للقديس سباشان ومن يطلقون عليه السهام، ولإظهار أجسامهم ضخمة كهدف رئيسي للموضوع.

وإذا نظرنا مرة أخرى إلى صورة العذراء والطفل للفنان فيروشيو (نموذج3) نرى فيها منظرًا طبيعيًا يتسم بالرقة والجمال لكنه يبدو ضئيلًا جدًا إذا قسناه بالعذراء والطفل اللذين يملأ، الصورة كلها تقريبًا. وقد استعمل فيروشيو في المنظر الطبيعي ثلاثة ألوان فقط هي الأخضر والبني، ولأجل التلال البعيدة استعمل الأزرق. والمفهوم لنا أنه لكي يصور الفنان منظرًا طبيعيًا بحيث يظهره كالحقيقة عميقًا مجسمًا ومملوءًا بالأضواء والظلال، فإنه يحتاج إلى أضعاف عديدة للثلاثة ألوان التي استعملها فيروشيو. لكن الأخضر والبني والأخضر كانوا كافيين في نظر بولايولو وفيروشيو وغيرهما من الفلورنسيين فالظاهر أن هؤلاء جميعًا قد رأوا أن ذلك الإنسان الذي اخترع طريقة تصوير المنظر بهذه الألوان الثلاثة قد اخترع خدعة كبرى كافية لتحقيق غرضهم والواقع

أنهم بهذه الخدعة قد استطاعوا فعلًا أن يحققوا الغرض الذي توخوه من وضع المناظر الطبيعية كمجرد أرضيات لأشخاص صورهم.

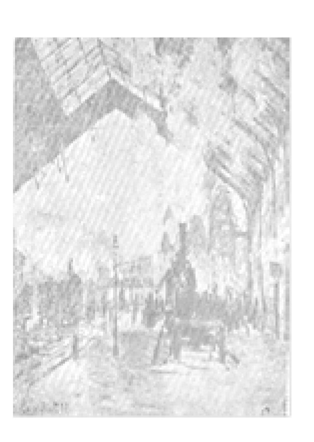
دعنا الآن نتحدث عن فلورنسيين أحدث ممن ذكرا لنقف على مدى التطور الذي حدث في مجال تصوير الطبيعة. كان بييرو دي كوزيما أصغر سنًا من فيرشيو بحوالي ثلاثين سنة، وهو فنان متيقظ مبدع مجدد.. لبييرو هذا صورة رائعة عنوانها "موت بروكريس" بها منظر طبيعي غير عادي، يظهر فيها بروكريس ملقي على الأرض مقتولًا بسهم في حلقه: جاء إليه مناد من الغابة فجئ بجانبه ينظر إليه حزينا.. وجلس على مقربة منه كلب ضخم يظهر عليه الحزن أيضًا.. وخلفهما منظر طبيعي كبير بديع جدًا، أكثر واقعية من كثير ممن كانوا يصورونه في ذلك الوقت. هو عبارة عن شاطئ بحيرة وتلال بعيدة.

ومع أن بيير دي كوزيما قد استعمل خدعة الأخضر والبني والأزرق القديمة، إلا أنه استعملها بحذق شديد، ذلك لأننا نكاد نشعر باحتمال التوغل بقارب على صفحة البحيرة في داخل المنظر الطبيعي الذي يتسم بالكآبة والجمود لخلوه من الضوء والهواء، فإلى ذلك الوقت لم يكتشف أحد كيف يصور الضوء ويعطي إحساس الهواء في الصورة. وكما أنهم لم يستطيعوا تصوير معالم الأرض جيدًا. كذلك لم يستطيعوا تصوير البحر، بل الواقع أن تصويرهم البحر كان أسوأ بكثير من تصويرهم الأرض، لأنهم لم يأخذوا على عانقهم عناء ملاحظه البحر ذاته، لأنهم كانوا مشغوفين إلى أقصى حد في كل وقت بملاحظة اليأس ودراستهم.

لذا فإنهم عند تصوير البحر -كما هو الحال في صورة بوتشيلي المشهورة التي تسبح فيها فينوس فوق قوقعة - يملأونه بأمواج بسيطة التشكيل، تتكرر مطابقة لبعضها وكلها لا تمت بأي شبه أو تأثير للأمواج الطبيعية التي تشاهد في البحر.. أنها ذات شكل حسن إلى حد ما إذا لم تمعن النظر فيها طويلًا، وفي صورة فينوس لن يعني المتفرج بالأمواج لأن فينوس الجميلة ذات الشعر الذهبي الغزير لن تترك مجالًا لإمعان النظر في أي شيء سواها.

على أننا إذا أردنا أن نذكر شيئًا ذا قيمة في ناحية تصوير المناظر الطبيعية فلزاما علينا أن نعود إلى المصور بروجينو الذي عاش في إمبريا الهادئة الجميلة بضوئها الهادئ وتلالها الشبيهة بالحيتان النائمة، والذي عمل على إبراز الإحساس بتلك الطبيعة، ولذا فإننا نحس في صوره بالهواء ونرى الضوء، وبهذا يبدأ تطور جديد في التصوير الإيطالي، رغم أن ذلك الضوء في درجة هدوئه

لا يفوق ضوء أمسية هادئة. ويتضح من هذا أن بروجينو كان في الواقع مهتما ومنفعلًا بتصوير المناظر الطبيعية أكثر من تصوير الناس رغم أنهم يستحوذون على الحيز الرئيسي في صوره. ولا شك في أنه لو كان لصور المناظر الطبيعية إقبالًا واستجابة من المجتمع الإيطالي في ذلك الوقت لتحول بروجينو إلى التخصص فيها، وأوقف كل صوره عليها.



محطة سانت لازار "للفنان مونيه" نموذج 29



أمومة "لجوجان" نموذج 18

ثم ماذا عن الفينيسيين؟

أخذت المناظر الطبيعية تزداد أهمية شيئًا فشيئًا حتى ظهرت بشكل ملحوظ في صور "جيوناني بليني" الذي كان يصور بفينيسيا في نفس الوقت الذي كان بولايولو وفيروشيو يصوران بفلورنسا وبروجينو في أمبريا. ثم أصبحت ذات أهمية كبيرة في صور جيورجيون، فقد أصبحت الأشجار غضة مورقة غامقة مثل الأشجار الحقيقية في وقت الصباح الباكر أو المساء. ثم ظهر ضوء النهار الصيفي أخيرًا في دنيا التصوير، فملأ الصور بالأضواء والظلال وبذلك تحولت المناظر الطبيعية من فجرها الشاحب إلى وضوح وحيوية وازدهار، ويمكننا أن نرى هذا التحول في

صوره "باكس واريادن Bucchus & Ariadne" للفنان تيشان حيث زحف المنظر الطبيعي إلى أمام وحول الأشخاص حتى بدأ كأنه عالم صغير يكتنف ازدحام الرجال والنساء والحيوان.

لكن، حتى ذلك الوقت أيضًا لم يبدأ المصورون في تصوير النظر الطبيعي كهدف رئيسي مباشر، فإنه ظل مجرد أرضية، أو مجرد مكان أعد في الصورة لأجل الأجسام الآدمية التي استحوذت على جل اهتمام الفنان، أو اضطر هو تحت ضغط الظروف إلى التظاهر بذلك، فأعطاها الأوضاع الرئيسية في التصميم واتجه في الوقت ذاته نحو تقليل شأنها بالنسبة للمنظر الطبيعي شيئًا فشيئًا بدرجة لا تلاحظ بوضوح.

على أن الذي نستنتجه من ذلك هو أن المصورين بدءوا يتطلعون إلى المنظر الطبيعي ويفكرون فيه ويدخلونه في اعتبارهم كموضوع صالح قائم بذاته، بدليل أن إنتاج المصورين القدماء كان خاليًا تمامًا من المنظر الطبيعي. وعندما ظهر اختلط بازدحام الأجسام الآدمية وكان بالنسبة إليها لا يسترعي الانتباه لقلة شأنه في الصورة، ومن ثم تغلب بعد ذلك على ازدحام الأجسام وجعلها تنكمش وتتضاءل.. ولن يمضي وقت طويل حتى نجد على الصفحات التالية من هذا الكتاب أن الأجسام الآدمية توارت تمامًا تاركة كل مكان في الصورة للمنظر الطبيعي الذي تغلب عليها أخيرًا وأصبح تصويره فنًا مهمًا قائمًا بذاته، وهدفًا رئيسيًا مباشرًا لتصميمات الفنانين.

* * *

بينما كان المنظر الطبيعي ينمو ببطء في الصور الإيطالية، كان في نفس الوقت ينمو نموًا مطردًا سريعًا في صور الفنانين الفلمشيين الذين كانوا يعملون بالفلاندر. استطاع هؤلاء الفلمشيون أن يسبقوا الإيطاليين في التقدم بتصوير المنظر الطبيعي منذ وقت مبكر، فحتى في أيام جان فان إيك كان المنظر الطبيعي الخلفي لأشخاص الصورة قد تقدم كثيرًا جدًا عن نظيره في إيطاليا غير أن خدعة الأخضر والبني والأزرق ذريعة المصورين الإيطاليين كانت هي ذاتها التي تمارس في الصور الفلمشية.

وكما لاحظنا تطور نمو المنظر الطبيعي عند الإيطاليين نلاحظه عند الفلمشيين منذ بداية نشأته حينما كان عنصرًا كماليًا حتى بلغ من الأهمية ما بلغه الأشخاص الآدميون، بل حتى بلغ أحيانًا من الأهمية مبلغًا يفوق ذلك. وعلى العموم التقى كل من الإيطاليين والفلمشيين أخيرًا عند النقطة التي

بدأ المنظر الطبيعي منها يقوض أهمية الأشخاص ويدفعهم بعيدًا عن الصورة حتى احتلها كلها لنفسه.

هذه الحقيقة نقابلها بوضوح في المدرسة الهولندية، وفي صور الفنانين الفرنسيين "بوساه Poussin" (1594) وكلود Claude (1600) اللذين تركا فرنسا وعاشا في روما أيام شبابهما وقضيا هناك معظم حياتهما.

عندما حضر "نقولا بوساه"[8] إلى إيطاليا كان قد مضى اثنان وثلاثون عام على موت "تنتورتو". لكن طريقته هو وغيره من عظماء الفينيسيين ظلت متبعة هناك رغم اندثار أيام مجد فن التصوير الإيطالي. والذي نلاحظه في صور بوساه الأولى أنها شبيهة جدًا بآخر صور تيشان، لكن بمرور الزمن أصبح بوساه أكثر حذقًا في تصوير المنظر الطبيعي، ثم انتهى به الأمر إلى تحريره من الخضوع لأوضاع الأجسام الآدمية. فجعله فنًا نقيًا قائمًا بذاته، كما يظهر ذلك في صورته المسماة "الصيف" كان "بوساه" موزعًا لبقا ممتازًا.. لأن الأشجار والصخور والتلال وغير ذلك في نظره ما هي إلا أجسام أو أشكال تحت تصرفه، فحركها ونظمها في صوره كما شاء: وضع البعض منها في المقدمة؛ والبعض في البعد المتوسط، والبعض في البعد السحيق، حتى أخذت كلها الشكل المناسب الذي اختاره لكل صوره حسب تصميمه.

واستطاع بوساه بنضجه الفني وقدرته في تصوير المنظر الطبيعي أن يجعل لوحاته غنية بحبكة تصميماتها، وثراء مناظرها بما يكتنفها من ظل وعمق وهواء وألوان جميلة.

أما "كلود" فكان مصممًا بارعًا مثل بوساه، لكن صوره أقل قوة وفخامة برغم أنها أكثر اتسامًا بالوداعة والرقة، وأعظم تنوعًا بالضوء الذي استخدمه كلود ببراعة لم يبلغها سواء من قبل: صحيح أن ضوء الشمس كان قد توهج في عالم التصوير، فرأيناه في مناظر روبنز ورمبرانت.. لكنه في صور كلود ملأ الجو بشدة مختلطا بالهواء والضباب والأشياء في مختلف المسافات القريبة والبعيدة أنظر نموذج13).

وكان طبيعيًا للهولنديين أن يصوروا المناظر الطبيعية؛ لأن عيونهم كانت محملقة في كل شيء حولهم بهولندا، ولذا فإنهم قد اهتموا بتصوير المنظر الطبيعي البحت (الخلاء) مثلما اهتموا بتصوير الأشخاص داخل الغرف، والأواني والمنازل وأفنيتها، وباقات الزهور، إلا أن أغلب

المصورين الهولنديين كانوا لا يقيمون وزنًا لتصميم صورهم قبل تصويرها، علمًا بأن التصميم أو التوزيع هو الشيء الذي يبتكره الإنسان من تصوره الخاص بعيدًا عن المشاهد الطبيعية الحقيقية التي يراها حوله، فهو يتصوره ويكونه في إدراكه، ومن ثم يرجع عند التنفيذ إلى الأشياء التي في الدنيا ليوائمها مع التصميم الذي تخيله، لكن الهولنديين كانوا يحملقون دائمًا بحذر شديد في الأشياء الموجودة في الدنيا ثم يصورونها كما هي تمامًا.

والفرق الواضح بين مصورين مثل بوساه وكلود، وبين مصوري المناظر الطبيعية الهولنديين هو أن الأولين كانا يعدان تصميماتهما في خياليهما ثم يأخذان من الحياة الأشياء التي يرغبونها لتوائمها، بينما كان الهولنديون ينفعلون بمشاهد الطبيعة فيكونون تصميماتهم منها على لوحاتهم مباشرة.

لكن تصوير المنظر الطبيعي ليس موقوفًا على الأشياء الموجودة على الأرض فقط مثل الأشجار والصخور والجبال والبيوت وما إلى ذلك، فالمساء أيضًا تشغل مساحة من الصورة وبينما نجد الأشياء التي على الأرض ثابتة تفسح المجال أمام المصور لتصويرها، نجد السماء تخلق المصاعب الجمة الشديدة وتضيق المجال أمام المصور لتصويرها لأنها تتكون من أشكال أو أشياء غامضة تتغير باستمرار بين الفينة والفينة. هذه الأشكال أو الأشياء عبارة عن سحب وأضواء وظلال تتطلب من المصور السرعة ودقة الملاحظة والابتكار لتكون مع عناصر الصورة شكلًا عامًا منسجمًا متلائمًا، الأمر الذي أوجد أمام مصور المناظر الطبيعية مشكلة جسيمة يعمل لها حساب خاص في التصميم والدراسة والتنفيذ..

ولم يستطع الهولنديون التخلص من مشكلة السماء التي تشغل أكبر جزء من كل منظر لأن أرض بلادهم مكشوفة ومنبسطة، ونلاحظ ورطتهم في معظم صورهم حيث نجد السماء تشغل مساحة أكبر كثيرًا مما تشغله الأرض؛ الأمر الذي يقطع بعدم قدرة معظمهم على علاج هذه المشكلة. إذ لم يكن بينهم سوى قلة من الأساتذة المصممين الذين عرفوا مثل بوساه وكلود كيف يعالجون عناصر تكوين الصورة.

يمكننا الآن بعد حديثنا السالف أن نلخص عرضًا لتطورات الصورة:

فكر المصورون القدماء في وضع أشخاص صورهم داخل تصميم جميل، فدفعهم ذلك إلى استخدام المنظر الطبيعي كأرضية خلفية لهم، وعملوا في تصميماتهم حسابًا لذلك بقدر ضئيل لا يستحق الذكر بجانب الأشخاص الذين يمثلون موضوع الصورة وهدفها المباشر المقصود، على أن أهمية المنظر الطبيعي أخذت تنمو شيئًا فشيئًا حتى استطاعت أن تشق طريقها في الصورة وتستحوذ على جانب كبير ظاهر منها يلفت النظر مثل الأجسام الآدمية، وبهذا اتجه الفنانون إلى جعل المنظر الطبيعي عنصرًا أساسيًا هامًا في التصميم مثل الأشخاص تمامًا، ومن ثم أصبح المنظر والأشخاص يكونان (كل) أو شكل عام متحد ومنسجم ومتكامل التصميم.

وعندما تضاءلت أهمية الأشخاص أمام سيطرة المنظر الطبيعي على الصورة كلها حتى أصبحوا شيئًا من الأشياء العادية التي يدخلها المصور في صورته.. أقول عند ذلك أصبح تصميم المنظر الطبيعي أهم أمر شغل بال الفنان وعمل على التقدم به. وهذا ما سأتحدث عنه بعد ذلك.

المناظر الطبيعية (2)

كان فان جويان Van Goyen من مؤسسي تصوير المناظر الطبيعية الهولنديين، وقد دأب على استخدام ألوان قليلة قاتمة تكاد لا تتجاوز البني والرمادي والأخضر بدرجات مختلفة، والغريب أن هذه الألوان لا تظهر قليلة قاتمة في صوره، لأنه أجاد استخدامها وبرع في تنويعها إلى درجه جعلت صوره غنية بهيجة كأنها الطبيعة ذاتها، وكما أن المصورين القدماء الآخرين قد اكتشفوا خدعة فن التصوير التي خدعوا بها الناس فجعلوها أمام صورهم يظنون أنهم ينظرون إلى شيء ليس مجرد سطح من الورق أو القماش أو بياض الحائط مغطى بخطوط وألوان. وإنما ينظرون إلى فضاء يضم صخورًا وبيوتًا وأشجارًا وناسًا بشكل طبيعي مجسم ذي أبعاد ثلاثة..

أقول كما أن المصورين القدامى قد اكتشفوا خدعة فن التصوير هذه فاستعانوا على تنفيذها بالأزرق والأخضر والبني. كذلك استطاع فان جويان أن يخدع الناس في صوره فيبرز الطبيعة إبرازًا واقعيًا محبوكًا بلغ حدًا بعيدًا من الكمال والجمال بتلك الألوان القليلة المعتمة ببساطة تثير الدهشة.

وأعظم مصوري المناظر الطبيعية الهولنديين - باستثناء رمبرانت الذي صور بعض المناظر الطبيعية الرائعة - هو جاكوب فان ريسدايل Jacob van Ruisdale الذي ولد بعد فان جويان بحوالي ثلاثين عامًا. ومثلما درس الفلورنسيون الجسم الآدمي حتى استطاعوا أن يجعلوه مجسمًا ومستديرًا وأن يعرضوا حركاته السريعة والقوية.. كذلك درس ريسدايل الأشجار والصخور وحركات سقوط المياه والسحب القوية المجسمة، وكان علاوة على ذلك أستاذًا قديرًا في التصميم. فنحن بعد أن نتأمل في صوره طويلًا ندرك أن السبب الرئيسي الذي جعلنا نستمتع ونفتتن بها هو التصميم المحبوك الذي رتب أوضاع الأشجار والصخور وامتدادات الأرض الفسيحة والسماء

الكثيرة السحب. وإن الذي هز شعورنا منها أنه دعم تأثير تصميمه بوضع أجزاء منه في وهج الشمس، وأجزاء أخرى في ظلال قاتمة. ومع أن تلميذه هوبيما Hobbema لم يبلغ براعته الفنية، إلا أنه أنتج بعضًا من أجمل الصور التي تتميز بالبهجة والزهاء.

* * *

وبعد أن انقرضت أيام الفن بهولندا بفترة غير طويلة، أخذ فنانون آخرون يصورون صورًا، نكاد لا نرى ثمة شيء يبدو واضحًا فيها.. هؤلاء الفنانون سأتحدث عنهم الآن:

بعد أن نراجع رحلة التصوير في أوروبا منذ أيام المصورين الإيطاليين المبكرين نستطيع أن نحكم على أن هذا الفن الجميل قد استقر بجهات كثيرة منها، فبعد أن انتاب الإيطاليون الإعياء من الاشتغال به كقادة، حمل الإسبان والهولنديون مسئولية قيادته واضطلعوا بأعماله وتقدمه. وعندما استنفد الهولنديون كل قدرتهم الفنية، حمل الإنجليز عنهم العبء إلى حين، ثم حمله الفرنسيون الذين لم تبد عليهم بعد إشارة تدل على الإعياء والرغبة في التخلي عن القيادة.

مات هوبيما تلميذ ريسدايل الهولندي في سنة 1709، ثم حانت فترة تريث أعقبها نشاط إنجليزي بظهور ريتشارد ولسن Richard Wilson أول مصور مناظر طبيعية إنجليزي الذي ولد في سنة 1714. وسافر إلى روما حيث تعلم شيئًا من طريقة بوساه وكلود في إعداد المنظر الطبيعي بواسطة التصميم. ثم ظهر "جنسبورف Gainsborough" الذي ولد بعده بثلاثين عامًا فاتبع نفس الطريقة مضافًا إليه حذر وأمانة الهولنديين. ثم ظهر كروم Crome" فاقتدى به أيضًا. وأخيرًا ظهر لمصور العظيم "كنستبل Constable" الذي ابتكر طريقة رائعة جديدة في تصوير المنظر الطبيعي أضافت شيئًا جديدًا إلى جانب ما وصل إليه كلود وريسدايل من تصوير انتشار ضوء الشمس. فلقد اكتشف كنستبل كيف يصور لمعان بريق الأشجار والحقول والماء في ضوء الشمس، وكيف يستخدم بذلك ألوانًا طبيعية غنية في صوره، فاستطاع أن يقضي على خدعة البني والأخضر والأزرق، وأن يقضي أيضًا على خدعة ألوان فان جويان وريسدايل الرمادية والبنية والخضراء.

إن صور كنستبل ممتلئة بلمسات وبقع وشرط لونية لامعة متداخلة في بعضها، مكونة تأثيرًا كليًا بديعًا منسجمًا يستريح إليه النظر.. إنها غنية باعتدال رغم أنها ممتلئة ببريق ولمعان الأشياء التي ينعكس عليها ضوء النهار الساطع، ورغم كثرة ما فيها من ألوان زاهية متداخلة.

وتظهر صوره كما لو أنه قد صورها بسرعة شديدة مع حذر وعناية، وإنه عندما وضع لمساته وبقعه وخطوطه اللونية عرف دائمًا ماذا كان يفعل، وما كان عليه أن يفعل.

ثم جاء دور ترنر "Turner" الذي هضم أسلوب تصميم بوساه وكلود، وأمانة ودقة ملاحظة الهولنديين، واكتشاف كنستبل الجديد، وكان لترنر عين فاحصة حاذقة جدًا في ملاحظة غرائب الطبيعة التي كان مأخوذًا منفعلًا بها فاستطاع أن يذهب بعيدًا عن نقطة تصوير الأشياء متلألئة بضوء الشمس الساطع التي وقف عندها كنستبل، إذ أنه استطاع أن يصور مناظر طبيعية مغمورة بضوء الشمس والغيم والهواء بطريقة تأثيرية لا تحدد معالم الشكل، كأن عدسة فوتوغرافية قد صورتها بلقطة خاطفة.

انظر الآن إلى صورته المسماة "مطر وبخار وسرعة" لتعرف مدى المسافة الطويلة التي قطعها فن التصوير (انظر نموذج 14) فقد بدا جو الصورة كأنه ممطر ممتلئ بالغيوم والبرق، فانطمست معالم الأشياء وبدت نصف مختفية.

ولم يقف ترنر عند هذا الحد، بل توغل في الابتعاد؛ ففي صورة أخرى له اسمها "داخل بتوورث Petworth Interior" لم يعطنا ثمة تلميح عن حقيقة الأشياء التي فيها، ومع أن موضوع الصورة عبارة عن حجرة كبيرة "أو ربما مغارة كبيرة" إلا أنه يستحيل علينا أن نقول ما هي الأشياء التي تحتويها. فنحن نرى أن بها مجموعة من الأشياء، أما ما هي هذه الأشياء، فهذا لا يعلمه غير ترنر ذاته. هل هي مقاعد أو مناضد أو أرائك أو حظائر أرانب أو صناديق.! لا يمكننا أن نجيب، ولو أن أحدًا راقبه أثناء العمل في تلك الحجرة ببيت بتوورث وقال له: "إن هذه لا تشبه منضدة.. إنها أكثر شبهًا برميل" فإن المتوقع أن يرد ترنر عليه قائلًا:

"إنها ليست منضدة أو برميل، وإنما هي مساحة لونية، ربما تكون المنضدة هي التي أوعزت بها إليّ، وعلى كل أنا لست مهتمًا بالمناضد، وإنما أنا مهتم بالمساحات".

مات ترنر في سنة 1851. وكان لصوره تأثيرًا عظيمًا على جماعة المصورين الفرنسيين الذين يسمون "التأثيريون Impressionists" فلقد عاش اثنان من أعضاء هذه الجماعة في لندن بعد موت ترنر بعشرين سنة فتأثرًا بلوحاته لأنهما شاهدًا فيها أشياء كثيرة تحقق محاولاتهما التي طالما تمنيا تحقيقها مع جماعتهم التي درست الطبيعة بحذر، ولم تكن دراسة الطبيعة في ذلك الوقت تعني

فقط التلال والأشجار والصخور والماء فحسب، وإنما كانت تعني أيضًا اختلاف أنواع الأضواء والغيوم والتأثير الذي تحدثه على كل الأشياء التي في الطبيعة.

وخلاصه ما كان يطلبه التأثيريون أن يصوروا الطبيعة كمجموعة من مساحات وأشكال لونية. هؤلاء التأثيريون مثل ترنر، صوروا الأشياء على غير حقيقتها واهتموا بتصوير الأشياء بأحوالها المختلفة التي تظهر بها خارج الأبواب. فهم رأوا -كما يرى كل إنسان- أن مظهر الأشياء يتغير في كل لحظة باختلاف حالة الشمس والريح وباختلاف الشهور من الصيف إلى الشتاء ومن الشتاء إلى الصيف وبمقدار الجفاف والرطوبة في الهواء.. وقرروا أن يذهبوا خارج الأبواب ويصوروا كل هذا، بدلًا من تصوير مناظر يلعب فيه الخيال والتكلف والعمل البطيء داخل الأستوديو وجعلوا تصويرهم يقوم على مبدأ "تأثير اللحظة".

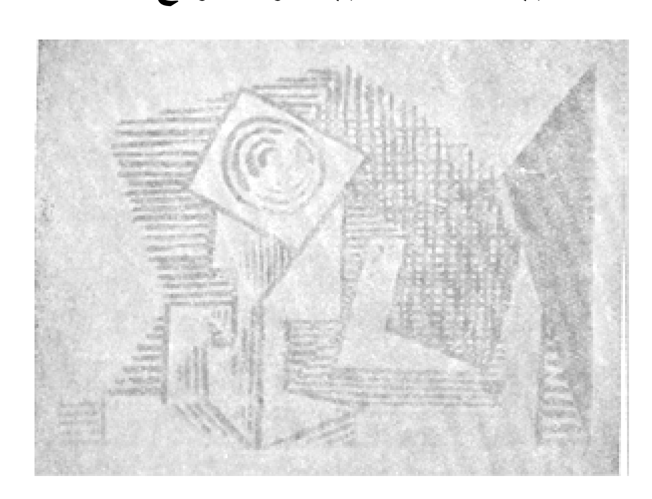
نحن نعرف أن لون الضوء هو عبارة عن جميع ألوان قوس قزح ممتزجة ببعضها، والضوء يمكن أن يتكسر بالماء، كما يتكسر بمنشور زجاجي، حيث يمكننا أنه نرى فيه جميع ألوانه متفككة. هذه الألوان تسمى طيف النور. ولقد قال "بيسارو Pissarro" أحد مؤسسي المذهب التأثيري: "إنه يجب أن لا يستعمل المصورون ألوانًا غير ألوان طيف النور مع بعضها أو متقاطعة مع بعضها..". ولقد ابتكر كنستبل طريقة وضع الألوان اللامعة مع بعضها في خطوط (كستل) لتعطي تأثير إشعاع الضوء على الأشياء، لكنه لم يستعمل ألوان طيف النور فقط، أما التأثيريون فكانوا هم البادئين بذلك وباستعمالهم هذه الألوان النقية[9] كانوا قادرين على إخراج تأثيرات في غاية الجمال والحيوية.

ليس عند التأثيريين شيئًا حقيقيًا أو مجسمًا أو منفصلًا: كل شيء نراه عندهم عبارة عن مجموعة ألوان. وإذا أردنا مشاهدة شيء عودتنا عيوننا معرفته فإننا سوف لا نجد سوى بعض ملامح نادرة منه أو قد لا نجد إطلاقًا، لأن جميع الأشياء على اختلافها في نظرهم – البيوت، الحقول، الأشجار، الظلال الحيوانات، الناس، ... الخ - مكونة من ألوان، الأمر الذي يخالف إحساس اللمس عندنا الذي يعلمنا كحقيقة واقعة أن الأشياء إما أن تكون سائلة أو مجسمة.

هذه الفكرة جعلت تصوير المناظر الطبيعية وتصوير الأشخاص لا يتجزآن وإنما يندمجان في نوع واحد من التصوير كيانه الأشكال أو المساحات اللونية، لأن ما اهتم به التأثيريون هو الضوء، والطريقة الوحيدة التي تتيح لنا مشاهدة الضوء هي الأشياء التي يسطع عليها.



طبيعة "صامتة لبيكاسو" نموذج 22



طبيعة صامتة "لبيكاسو" نموذج 23

الفرنسيون

ما زالت الأسباب التي جعلت بلدًا أو مدينة ما بعينها مركز إشعاع للفن من المسائل المعقدة. لكن كما شاهدنا، هناك عصر واحد فقط استنفد زمنًا طويلًا لم يكن فيه ثمة مركز للإشعاع الفني بأوروبا في الفترة بين سقوط الإمبراطورية الرومانية وفجر العصر الرنصانصي، حينما كانت القوة السياسية غامضة الكيان فلم تستطع تركيز ذاتها جغرافيًا، بينما كان نظام الكنيسة قويًا كافيًا لتوزيع سلطانها في أوروبا كلها.. أقول ما عدا ذلك العصر ركز الفن ذاته دائمًا في مركز حضاري، إلى أن استقر حتى وقتنا هذا في باريس وإنه لعجيب أن نجد فرنسا قد أصبحت الممثلة الأولى التي استمرت تؤدي دورها بقوة على مسرح تاريخ الفنون التشخيصية منذ القرن الثامن عشر حتى وقتنا الحاضر دون أن يعتريها ثمة ملل أو ضعف.

كان بفرنسا خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر ما يمكن أن نسميه فنًا شعبيًا فرنسيًا، لكن هذا الفن لم يستطع إثبات وجوده بجانب نفوذ فن إيطاليا الذي ظل قويًا جذابًا حتى القرن السابع عشر. وعندما تجاهل الأخوان "لي نين Le Nain" الجاذبية الإيطالية فأنتجا صورًا تمثل الحياة الريفية قوتلا من الناس بعدم الاكتراث.. ولعل ذلك كان من الأسباب البارزة التي جعلت المصورين الفرنسيين نقولا بوساه Nicolas Poussin (1594- 1665) وكلود جيلي Glaude Geleé (1600- 1682) يستسلمان للجاذبية الإيطالية فيقضيان معظم حياتهما بإيطاليا.

بوساه مثل روفائيل لم يكن عنده سوى القليل الذي أمد به التصوير، وإذا اعتبرنا تاريخ الفن بمثابة قصة فتوح، نجد عندئذ بوساه لا شيء فيها، لأنه لم يصل إلى اكتشاف جديد وإذا كان من ناحية أخرى قصة إنجاز أعمال ناجحة نجد هذا الفنان مهما فذا مثل روفائيل كبناء ومهندس للصور، فهو قد لازمه التوفيق فيما أحرزه من شهرة لأن نشأته صادفت فترة آخر القرن السادس عشر عندما

كان الناس مفتونين بكل ما يتسم بالطابع الإغريقي الروماني مما حث الفنانين على الإنتاج.. وما فعله روفائيل في التصميم بالغريزة فعله بوساه بالعلم، فهو قد استعمل التجسيم الفلورنسي والتلوين الفنيسي والتكبير الباروكي بحذق غير محدود، وبتصرف عجيب يتفق مع تصميماته.

أما قرينه كلود فكانت عند الشجاعة التي جعلته يحب الطبيعة ويصور مناظرها كهدف يكاد يكون رئيسيًا مباشرًا. وليس صدقًا أن يقال عنه أنه أول من فعل ذلك لأن روبنز كان قد رأى إمكانيات المنظر الطبيعي، بيد أن شراهة عينه وخفة يده كانتا من الأسباب التي جعلته يرى الإمكانيات في أي شيء آخر. وفي تركيز كلود على المنظر الطبيعي خطأ خطوة أدت إلى نتائج بعيدة المدى لم يستطع هو أن يقدرها.. كان اهتمامه الشديد بالمنظر الطبيعي يرجع إلى اقتناعه بأنه عنصر مهم لاستكمال جمال الصورة بالأسلوب الكلاسيكي. بعد أن لمح في عاصفة جيورجيون (الفنيسي) خلوها من الأشخاص، أو على الأقل تحوير الأشخاص إلى مجرد شكل أو طبقة لونية في الأرضية الأمامية، مكونًا إطارًا من الأشجار والمباني على الجانبين، مركزًا كل عبقريته في استدراج العين إلى الداخل عبر محور الصورة نحو الفضاء الفسيح المتوهج بالضوء.

لكن لم يكن لدي كلود من الشجاعة ما سمح له بالمغامرة إلى لفظ الأشخاص مرة واحدة والاقتصار على الطبيعة الحقيقية التي أخذت كل انتباهه ومزاجه، لأن طبيعة القرن السابع عشر جعلت الفنان حرًا في موضوع الصورة بشرط أن يضيف إليه قلعة خربة أو هيكل كرنثياني.. على أننا نستطيع أن نخمن من رسومه أنه أبقى على الأشخاص في الاعتبار الثانوي من صوره إذعانًا للعرف.

وعندما وصل القرن السابع إلى نهايته بدأت فرنسا تنتج فنها الخاص مستقلا عن التأثير الإيطالي بما عكسته على لوحاتها من مشاهد حياة فرسال. وأعدت حياة "واتوا Watteau" القصيرة قنطرة بين أسلوبي القرنين السابع عشر والثامن عشر.

ولد واتوا (1684- 1721) بعد مرور سنتين على موت كلود الفرنسي وهوبيما الهولندي وكان واتوا مغرمًا جدًا بصور روبنز فتعقب خطواته منهاجه. على أنه خالفه في موضوعاته فلم يفسح مجالًا في صوره للآلهة والأبطال والمعارك ومشاهد قصص الإنجيل. وأوقفها، على مشاهد سيدات ورجال الطبقة الأرستقراطية يتنزهون أو يرقصون أو يعزفون الجيتار بثيابهم الفاخرة في غابة منعزلة..

هذا هو نوع الصور الذي كان مرغوبًا فيه من الأوساط المترفة العابثة والحاكمة في فرنسا حينذاك لوضعها في الصالونات وحجرات الشاي داخل القصور، وهذا هو نوع الصورة التي وقف واتوا فنه المدهش عليه فانصرف به عن موضوعات الحياة الجادة الوقورة. ولو كانت صوره ناقصة الجمال لما أقبل عليها العشاق الموسرون باهتمام لاقتنائها، وحتى إذا سلمنا ببلوغها أقصى درجات الجمال فإن خلوها من المشاهد الجادة السامية النبيلة يملأنا بالحيرة، والذي لا شك فيه أن اهتمام واتوا بتلك الموضوعات الماجنة كان اضطراريًا تحقيقًا لرغبة زبائنه الموسرين العاطلين الذين انغمسوا الترف حتى أنوفهم إلى أن قامت الثورة الفرنسية.

أبادت الثورة حياة الحكام الفرنسيين الأرستقراطية الماجنة فدمرت معها الصالونات الفاخرة، ولم يكن نابليون ميالًا إلى الخمول أو مهتمًا بالنزهات، بل كان ميالًا إلى أن يرى نفسه متقمصًا شخصية الإمبراطور الروماني، وبهذا اتجه كل شيء نحو الطابع الروماني، وظلت الأزياء فاخرة، لكنها أصبحت أكثر خشونة، وأقل بهجة، وأقل تنوعًا مما كانت عليه في أيام الترف.

وهكذا صور "دافيد" أبرز مصوري تلك الأيام صورًا مملوءة بالرومان ونقل الكثير من المنحوتات - كما فعل مانتجنا من قبل - وكانت جميع صوره جميلة وفخمة جدًا، لكن جوها يتسم بالجمود.

وجاء بعد ذلك "جين دومينيك انجر jean DominiqueIngres" (1780- 1867) الذي كان مصورًا أعظم بكثير من دافيد، فرأي أن الفكر يجب أن يرتد إلى الوراء، ولكن لا ليلتقي بالرومان، وإنما ليلتقي بالإغريق، وتحقيقًا لذلك لم يدرس فلسفة الإغريق ليتفهم عن طريقها كيف قام فنهم، وإنما اتخذ من مخلفاتهم نموذجًا ومرجعًا. والإغريق كما نعرفهم كانوا نحاتين عظماء، ولذا فعندما يجعل مصور من إنتاجهم نموذجًا لموضوعات صوره فهذا يعني أنه يرسم تماثيلهم بحذر محددة بخطوط وبغير ألوان أو بقليل منها. ومعنى هذا أن انجر قد أعاد الخط إلى الصورة بعد أن كان قد ألغاه الفنيسيون وروبنز ورمبرانت وإضرابهما. على أن كثيرًا من صوره المكونة من أجسام عارية أو نصف عارية رسمت بخطوط صريحة جميلة. وليس في الصورة مع هذه الأجسام سوى الأرضية أو الزخرفة التي وضعها بقصد إبراز الأجسام.

وأنجر مثل جيوتو رسام مدهش، استطاع بخطوطه فقط أن يظهر أشخاص صوره مجسمين، ووضع اللون بين الخطوط كما فعل الفلورنسيون، وكل الجمال الذي في صوره ينبعث من الرسم

البديع وتشكيله. تكاد لا تلاحظ فيها ألوان، والأجسام الجميلة تظهر لا هي بالحية أو الميتة في فضاء خال من الهواء والضوء والظل.. ولولا الرسم والتشكيل الرائعين المدهشين اللذين يبعثان إلى نفوسنا السرور والرضاء لبدت صوره جامدة جدًا لا تستحق منا المدح والاهتمام.

لكن بينما كان انجر مشغولًا بعمله، كان فنان فرنسي عظيم آخر أكثر انشغالًا منه بلوحاته الممتلئة بالألوان الرائعة والضوء والحياة.. فأشخاصه لا يتسمون بالبرود والجمود لأن الألوان والضوء والحركة تضفي عليها الحيوية. تلك اللوحات بما فيها من ضوء وهواء جعلت الأشخاص وكل شيء يتما سكون في شكل غني واحد مكون من اللون الخالص. أما اسم هذا الفنان فهو "اجان دلاكروا Eugéne Delacroix" (1798- 1863).

هذان الفنانان العظيمان "انجر ودلاكروا" أصبحا قدوتين لجميع الفنانين الذين جاءوا بعدهما، فعندما جاء "كميل كوروت Camille Corot" (1796- 1875) كان متأثرًا في عمله بانجر، لكنه بعث الحياة والدفء إلى أشخاصه، فقد كان عظيمًا بطبقاته اللونية، مثلما كان فلاسكويز باستعماله ظلال مختلفة من ألوان هادئة، وإحاطة أشخاصه بالضوء والهواء - وكذلك فعل في مناظره الطبيعية التي كان فيها مصورًا مبدعًا أيضًا - والتي جعل منها بيئات لأشخاصه.. وعمومًا كان كل شيء في صوره ناعمًا رقيقًا جميلًا بغير ضعف.

ولم يكن هناك ثمة نعومة أو رقة لدى "أونوري دوبيه Honoré Daumier (1808-1879) الذي درس الرسم من النحت الإغريقي والروماني، لكن لم يكن في صوره خطوطًا صامتة جامدة أو جوًا فاقد الحيوية، وإنما كان بها لمسات كبيرة من الضوء والظل والأشكال الخشنة.

أما "جوستاف كوربي Gustave Coubet" (1819- 1877) الذي صاغ أشخاصًا مجسمين واقعيين فقد سمي بالفنان الفظ لأن الناس في أيامه كانوا قد اعتادوا وهضموا، البساطة واللا واقعية في صور أنجر والأشخاص الملونين بالألوان اللامعة في صور دلاكروا، والأجسام العارية الرقيقة الشاعرية في صور كوروت.. فأنفوا لذلك أشخاص كوربي العرايا الذين اتسموا بالواقعية مثل الناس الحقيقيين، ولم يستطيعوا حينذاك أن يروا فيهم الجمال والنبل اللذين يثيران إعجابنا الآن.. أما مناظره الطبيعية فلا يقل جمال واقعيتها أهمية عن موضوعاته الأخرى. وفي صورته "منظر ثلجي" التي تلاشي عنها الأشخاص تمامًا نلاحظ الروعة التي بلغها بنبوغه.

ولم تعجب هذه الواقعية "إدوار موني Edward Monet" (1832- 1883): فقد قال إن الصورة يجب أن تكون زخرفة مسطحة لا منظرًا ممتلئًا بأشياء حقيقية مجسمة. ولم يعن بهذا أن الصورة يجب أن تكون ذات بعدين مثل الموزايكو البيزنطي أو السجادة، إذ بقوله "يجب أن تكون زخرفه" كان يعني أنه يجب أن لا يكون الشيء مجسمًا مظللا، ويمكن بدل ذلك أن يوضع لون مسطح خلف لون آخر كما يبدو في أي منظر طبيعي. وإذا نظرت إلى صور موني كلها ترى أنها ذات ثلاثة أبعاد تمامًا، لكنه رأى أن اهتمامًا شديدًا جدًا قد بذل لجعل الأشياء تظهر مستديرة مجسمة، بينما كان الاهتمام قليلًا غير كاف بالتصميم والتوزيع، ولقد سخر بحذق كوربي في التكوين وقال: "أن كل انفعاله موقوف على كور البليارد" لأن كرة البليارد أدق وأضبط استدارة من أي كرة!.. وبادله كوربي سخرية بسخرية فشبه فكرة موني عن التسطيح بأمثلة مضحكة.

وبمضي الوقت انضم موني إلى المصورين الذين أطلقوا على أنفسهم اسم "التأثيريين"، وعلى يديه هو ومصوري أيامه والأيام التي أعقبتها أصبح تصوير المنظر الطبيعي وتصوير الجسم الآدمي شيئًا واحدا.

* * *

قبل أن نصل إلى التأثيريين يجمل بنا أن نراجع باختصار التطورات التي طرأت على فن التصوير منذ رحلته الأولى البيزنطية:

رأينا البيزنطيين يصنعون صورهم من توزيعات مسطحة تحددها الخطوط، ثم رأينا الفلورنسيين كذلك قد استعلموا الخط وأخذوا يعالجونه حتى توصلوا به إلى إظهار استدارة وحركة وقوة الجسم الآدمي، ولاستدارة تعني الأبعاد الثلاثة. وظل التصوير الفلورنسي يعتمد على الخط، وهذا يعني أيضًا أنه يميل إلى حد ما إلى التسطيح. وعندما اشتغل الفينيسيون أخذوا يستعملون الألوان كما لو كانت عجينة أو طينة فطمسوا الخطوط في صورهم بالأضواء والظلال وارتباط الأشكال ببعضها. ثم محا روبنز الخط إلى أكثر من هذا في الصور المكونة من كتل لونية. وقضي رمبرانت على الخط في التصوير قضاء تاما بالأضواء والظلال القوية. ثم استخدم فلاسكويز درجات لونية بدل الخطوط (الاستخدام الرقيق الألوان مختلفة القوة جعلت بعض أجزاء تظهر أقرب أو أبعد من الأخرى).

وجاء دافيد وانجر وفكرا في أن الخط قد نساه الناس منذ أمد بعيد، فأحيا ذكراه بالعودة إلى استعماله في صورهما. وأعرض أنجر أعراضًا يكاد يكون تامًا عن الألوان باستعماله القليل النادر جدًا منها. ولكن سرعان ما تدخل دلاكروا ونادي بأن الفن يجب أن يعتمد على الألوان، واستخدامها استخدامًا بديعًا لم يسبقه إليه إنسان من قبل، فأضفى على صوره الزهاء والثراء.

والظاهر أن هناك عامل أو إحساس لدى الفنانين يدفعهم إلى التوقف كلما رأوا التصوير قد أخذ يسير بعيدًا في اتجاه واحد لتزويده أو تغيير اتجاهه بشيء قيم جديد. فالخط أولًا، ثم اللون ثانيًا.. وهكذا يسير الفن في طريق ثم يتوقف للانتقال إلى طريق جديد.

* * *

أما جماعة المصورين الذين أسموهم "التأثيريين" فليسوا في الحقيقة جماعة بالمعنى المفهوم لأننا نرى بعضهم فعلوا نقيض ما فعله الآخرون منهم والطريق الوحيد التي جمعتهم فيه كلمة "التأثيرية" هو تصوير التأثير الوقتي "تأثير اللحظة" مما يشاهدوه يوميًا في الحياة خارج الأبواب؛ فصورة "ترنر I.M.W. Turner" (1775- 1851) مثلا التي عنوانها "مطر وبخار وسرعة" هي تأثير قاطرة تعبر قنطرة طمسها جو ممطر عاصف، وصورة كهذه لم تتدخل فيها الخطوط، وإنما كونتها الألوان فقط (انظر نموذج 14).

لكن هناك مصور تأثيري مبدع آخر اسمه "إدجار ديجا Edgar Degas" (1834- 1917) صورة تختلف عن النوع السابق، لأنها ممتلئة بالخطوط. وقد كان مغرمًا جدًا بمشاهد راقصات البالية صورها أو رسمها بألوان الباستل بسرعة فأعطانا تأثيرًا للرقص في لحظة وجيزة، تأثير لقطة سريعة التقطت حركة الأقدام في الهواء والأقدام الأخرى قبل مفارقتها الأرض. هذا التأثير من نوع تأثير صورة ترنر وموني. لكنه نوع لا تنطمس فيه معالم الأشياء لأنه مملوء بخطوط عنيفة تظهر سيقان وأذرع وأجسام الراقصات أو الراقصين بجلاء، مملوء أيضًا بالألوان البديعة التي وصفها ديجا بتصرف مدهش ولبانة فذة (انظر نموذج20).

لم يجد موني لديه شيئًا يحتاج إلى الخطوط على النقيض من ديجا الذي اتبع أنجر العظيم تصور صورًا كونتها الخطوط.

وعندما نشاهد صورة بريشة "بيير أوجست رنوار Pierre Auguste Renoir" (1841-1919) وهو من عظماء التأثيريين، لا نشعر باللقطة الخاطفة فيها لأن الذي صورها رجل تفرس وتفرس بدقة في الأشياء التي أراد تصويرها حتى تكيف مع أشكالها واستدارتها وألوانها المتوهجة تحت الضوء القوي، وبين الأضواء المرتعشة التي تعكسها عليها الأشياء الأخرى.

وتصويره يتناول غالبًا مشاهد النساء يستحممن أو يجلسن عاريات على شاطئ النهر، ولهذا يظهر الشاطئ والماء والأجسام العارية مغمورة بثراء موسم الصيف، وكل واحدة من النساء تتسم بالصحة والسعادة والنضوج مثل الفاكهة الناضجة، وبالرغم من فرط زهاء وثراء الألوان تشابكت أجزاء الصورة في وحدة تامة وشكل عام متجانس، وكما فعلت الألوان في صور روبنز نجد أن رنوار لم يستعن بالخطوط في صوره معتمدًا اعتمادًا تامًا على الألوان.

ولقد أحب أنجر صور رنوار على عكس صور موني التي كان يكرهها لانطماسها بالضوء والغيوم. ويبدو أن رنوار قد اهتم برأي موني في الصورة عندما قال: "يجب أن تكون زخرفية" لأن صوره تتميز بجمال التصميم. وعندما يشاهد المتفرج المستحمات في صورة من صوره يفكر أولًا أن أجسامهن جميعًا تبدو سمينة وردية اللون إلى حد السخف لكن سرعان ما يتغير تفكيره، فكلما ازداد تأمله ازداد شعوره بوفرة الثراء والعمق والجمال فيها، وعندما يبتعد عنها يشعر كأنه في عطلة صيفية ممتعة (انظر نموذج 15).

كان "جون كنستبل John Constable (1776- 1837) هو الذي اكتشف كيف يضع شرط ولمسات من لون لامع متشابك مع آخر لا لينتج لونًا لامعًا فحسب، وإنما لينتج لونا له صفة سطوع وزهاء ألوان الحياة الموجودة خارج الأبواب، وعلى ضوء هذا الاكتشاف وضع التأثيريون قانونهم الذي يقضي بأن الألوان كلها التي تستعمل في الصور، يجب أن تكون نقية لا تخرج عن ألوان طيف النور، وهي الألوان التي توجد في قوس قزح.

ثم يأتي الآن دور الفنان "جورج سيرا Georges Ceurat" (1859- 1891) الذي قال: "إن هذه الألوان يجب ألا تستعمل على شكل شرط أو لمسات فوق بعضها أو بوضع كل منها عبر الآخر. وإنما يجب أن توضع متفرقة في بقع ضئيلة مستديرة بالحجم المناسب للصورة" بمعنى أن للصورة الصغيرة بقعًا شديدة التضاؤل، والصورة الكبيرة تتطلب بقعًا كبيرة. وهناك صور جميلة

أنتجها سيرًا على هذا النحو يمكن لمن يشاهدها أن يرى تلك البقع عندما يقترب منها فقط، وعندما يبتعد عنها يجد الألوان قد تحولت إلى تأثير ناعم جميل، ممتلئ بالضوء الساطع والألوان الباهرة.

لكن الذي نلاحظه في الصورة إلى جانب تأثيرها الثري الناعم، هو التصميم المدهش، وسمات النبل والجمال البادية على الفتيات المستحمات والمضطجعات، ولو لم يكن سيرًا مصممًا فذًا جدًا لفقدت صوره الكثير من صفاتها الغالية الممتازة.

و"سجناك Cignac" الذي صور أيضًا بطريقة البقع، كان كذلك مصممًا مبدعًا جدًا، وملونًا متفوقًا، فغموض ألوانه ذات الأسلوب الرقيق جعلها كأنها نسيج القماش وليست من وضع الفرشاة.

وعيب هذه الطريقة التي تميل من حيث التأثير إلى النسيج أنها لا تعطي صفات الأشياء كما ينبغي، لأن حركة الفرشاة الآلية الواحدة التي تتحرك في تكوينات الأشياء المختلفة على وتيرة واحدة تفقدها صفاتها فلا تجعلها تصف أنها حديد أو جلد أو حرير.. الأمر الذي لا يأتي إلا بتحريك الفرشاة بما فيها من ألوان بحسب انحناءات أجسامها للتعبير عن تكوينها. والواقع أن الفرشاة لا قيمة لها في هذه الطريقة، فمن الممكن أن يلقيها المصور هي وصندوق الألوان بعيدًا ويستعيض عنهما بورق ملون مقصوص على شكل دوائر صغيرة.

ومن بين أعظم المصورين الفرنسيين الفنان "بول سيزان Paul Cézanne" (1839-1906) الذي كان قد وافق على رأي موني، فقال: "إن الأشياء يجب أن تكون مسطحة" ولم يحجم عن استخدام البقع اللونية التي استخدمها "سيرا"، لكن كل شيء في صوره قد تخلص من الغموض فأصبح واضحًا، وذلك لأن سيزان كان قد توخى أن يعيد إلى الأشياء حقيقتها وطبيعتها المجسمة، وأن يظهرها لا في حالات تغيرها حسب نوع اليوم أو الضوء فحسب، وإنما في الحالات التي تكون عليها في وضح النهار.

كل شيء في صوره بسيط للغاية، فعندما صور تلا تمتد الحقول حوله، صوره برقع لونية مختلفة شبيهة برقع (اللحاف). ومع ذلك فتأثيره الكلي لا يشبه (اللحاف) في شيء، وإنما قد يشبه إلى حد ما لحافًا ينام إنسان تحته، لأن التل ذو هيئة مجسمة. وقد يشبه أيضًا بالمقارنة بيتا مجسمًا مصنوعًا من الكرتون المختلف الألوان.. وهذا يعني أنه جعل الأشياء مجسمة، لا بواسطة التظليل

كما فعل الفينيسيون، وكوربي وسائر الفنانين، ولا بواسطة الخط كما فعل جيوتو وانجر.. وإنما بواسطة أشكال رقعه اللونية وبأسلوبه البارع في اختيار اللون الذي يضعه بجانب اللون الآخر.

ولهذا السبب تفقد صوره كمية كبيرة جدًا من جمالها في الصورة الفوتوغرافية غير الملونة، وبالرغم من عدم وجود الألوان فيها من الممكن أن نرى كيف استطاع سيزان أن يجعل أشكاله حقيقة مجسمة (انظر نموذج 16) كل شيء في صوره - سواء كانت صورًا شخصية للناس، أو صورًا لمناظر طبيعية، أو لأشخاص في مناظر طبيعية، أو تفاح في أطباق.. أقول كل شيء في صوره لا يظهر أنه مصور عند لحظة معينة في ضوء معين، وإنما يظهر كما يكون دائمًا في الضوء اليومي الواضح المعتاد. ويظهر التفاح - الذي كثيرًا ما صوره - بسيطًا مجسمًا.

ترى الآن سيزان رغم موافقته مع "ماني" على أن يكون التصوير مسطحًا قد جعل صوره لا تظهر مسطحة، وإنما تظهر بأبعاد ثلاثة، عميقة للغاية بواسطة لمسات "ورقع" الألوان التي اختارها وعرف تمامًا عن إدراك وقدرة كيف يوزعها.

لم يكن سيزان الفنان الوحيد الذي عول على التخلص من الطريقة "النسجية" التي انتهجها التأثيريون أخيرًا، ومن أنواع الضوء المختلفة إلى حيث يستطيع أن يجعل الأشياء بسيطة واضحة حقيقة. فلقد وافق الفنان "فنسان فان جوخ Vincent Van Gogh" (1853- 1890) على هذا الرأي وعمل به على نحو يختلف عن أسلوب سيزان، إذ أنه استعمل ألوانًا لامعة نقية في سطوح كبيرة، وملأ صوره بأنواع مختلفة كثيرة من الأخضر والأصفر والأحمر والأزرق وجعلها كما لو كانت طبقة من الزبد فوق القماش أو عجينة سميكة تنثرها الفرشاة الجامدة على هيئة شرط أو ضفائر أو خصلات سريعة خاطفة الأداء، وجعل الألوان مثل سيزان هي التي تكون الأشكال، متعاونة مع ضربات الفرشاة مثلما فعل عند تصويره شجرة السرو التي على شكل مروحة فترك جرات الفرشاة المستقيمة تكونها على شكل مروحة (انظر نموذج 17).

ولد فان جوخ في "جروت زندرت Groot Zundert" بهولندا. اشتغل أولًا كتاجر صور، ودرس علم اللاهوت. وعاش بين المناجم في منطقة غنية بالفحم. ثم بدأ أخيرًا يدرس الفن وسافر لأجل ذلك إلى باريس في سنة 1886..

اعترى هذا الفنان خبل عقلي في أخريات أيامه عندما بلغ السابعة والثلاثين من عمره فقطع أذنه وانتقل إلى قرية قريبة من باريس عند أوفر حيث ظل يعاني العذاب من خبله مستمرًا في إنتاج أروع لوحاته، لكن لم تمض بضعة أسابيع حتى انتحر، ودفن في أوفر.

وهناك أيضًا الفنان "بول جوجان Paul Gauguin" (1848- 1903) الذي كان رفيق فان جوخ، عول كذلك على تبسيط طريقة التصوير، وأشكال الناس في صوره، ولعل اتجاهه هذا يرجع إلى تأثره بالحياة التي عاشها خلال حياته بين البدائيين بعيدًا عن جو المدنية الصاخب.

كان جوجان في شبابه يشتغل سمسارًا للأوراق المالية، ثم تمرق على المصور "كميل بسارو" واشترى الكثير من صوره ومن ثم عشق فن التصوير ومارسه كهواية، وانضم إلى جماعة التأثيريين، فاشتغل معهم منصرفًا عن عمل السمسرة وتفانى في عشق الفن حتى انصرف به عن كل شيء آخر في حياته الأولى. وقضى وقتًا في جنوب فرنسا في سنة 1888 حيث زار الفنان الهولندي فنسان فان جوخ، ومنذ ذلك الوقت هجر التأثيرية متفرغًا لأسلوبه الزخرفي الفريد الخاص. ومن أحسن ما أنتجه في عهده هذا صور: نساء آرل The Women of Arles، وماير دي هان Mayer de Haan، ومنظر أرل، والمسيح...

وفي سنة 1891 هاجر جوجان إلى تاهيتي حيث قضى بقية حياته ما عدا زيارة قصيرة لباريس عرض خلالها بعضًا من صوره التي اهتزت لها فرنسا بما حوته من أجسام بنية في مناظر استوائية وضاءة، نذكر منها: "بابيت Papeete" تاهيتي Tehiti. الجواد الأبيض. من أين جئنا؟.." وفي سنة 1895 عاد جوجان إلى تاهيتي[10] حيث مات هناك في جزيرة دومينيك.

من هذا الذي رويناه عن حياة جوجان بمعيشته مع البدائيين السذج أهل تاهيتي حيث تزوج بواحدة من نسائهم، وحيث صور الناس العراة من صميم حياتهم اليومية في مناظر بيئتهم الطبيعية. من هذا كله نعرف الأسباب الأساسية المباشرة لاتجاهه البدائي الرائع (انظر نموذج 17).

* * *

هؤلاء الفرنسيون القلائل الذين تحدثت عنهم، هم من أعظم وأبرع المصورين، على أن هناك عدد آخر من العظماء لا يسمح ضيق المجال بالتحدث عنهم، لكني سأتحدث عن ثلاثة من

المصورين لا يمكن إغفالهم لأهميتهم القصوى في ها العصر الذي نعيش فيه، هؤلاء المصورين هم: ماتيس- براك- بيكاسو.

ولد هنري ماتيس في سنة 1869 ونبغ في فن التصوير حتى استطاع أن يعمل المدهشات بالخط، فرسم الجسم الآدمي بغير ظل ولون بطريقة ما سرعان ما جعلته شكلًا مجسمًا، وعالج طريقة النسج أو النغمة الواحدة التي استخدمها التأثيريون فكانت من الأسباب التي أفقدت الأشياء عناصرها وأشكالها في صورهم. أقول عالج طريقة النسج هذه حتى تلاشى أثرها من أعماله، فأكد عناصر الأشياء بحيث لا يتردد المتفرج في معرفة الصيني أو النحاس أو نوع قماش الستار ويحس بغلظته أو رقته..

استطاع ماتيس أن يفعل هذا بسرعة وبساطة. فهو قد حدد الشكل، ثم سرعان ما جعله خشبيًا أو معدنيًا أو صينيًا، ثم أضاف إليه بضع لمسات لونية على شكل شرط مثلًا أكدت خامة صنعه ودرجة سمكه ودرجة لمعانه..

لكن الشيء المدهش الذي فاق كل ما عمله ماتيس، هو اكتشافه التصوير ذي الأبعاد الثلاثة بألوان نقية سطحية؛ فهو قد عرف كيف يستخدم الألوان بوضع رقعة كبيرة من لون نقي بجانب رقعة كبيرة من ألوان أخرى فيدفعها إلى بعيد في أعماق الصورة، بينما فعل ما فعله في جزء آخر فاستدرجه إلى مقدمة الصورة!.

ومن صوره صورة على شكل غرفة ذات نافذة عند طرفها البعيد، وفي وسطها كرسي تجلس عليه امرأة. أما النافذة فلم تتكون من شيء سوى رقعة سطحية من أزرق فاتح، وهذا ما يملأ المتفرج بالدهشة والحيرة عندما ينظر إليها، إذ كيف تظهر رقعة زرقاء غائرة البعد خارج الغرفة وتتحول إلى سماء صافية. وأما كيف ظهرت الأشياء التي في الغرفة أكثر اقترابًا فهذا ما يزيده المتفرج حيرة!؟.

وعلى كل حال، باكتشاف ماتيس سر وظائف الألوان أصبح قادرًا على تصوير الغرف ووضع كل من الجدران والنافذة والستائر والكراسي والمناضد والناس الجالسين أو الواقفين بها في الأوضاع السليمة المناسبة، في تصميمات جميلة جدًا ذات أبعاد ثلاثة قوامها الألوان النظيفة الصريحة، كما أصبحت لديه نفس القدرة في المناظر الطبيعية.

لا شك أن طريقة ماتيس هي أبسط طرق التصوير، ومع ذلك فهي ثمرة خبرات طويلة استنفذت مئات السنين منذ أيام البيزنطيين حتى أيامه (انظر نموذج 19) وبراعة ماتيس في الزخرفة لا تبارى، فهو مزخرف مبدع قد استعمل سطوحًا مختلفة لإخراج نماذج فخمة ممتلئة بتشكيلات بديعة تجعل المتفرج يجول فيها متأملًا بمتعة منقطعة النظير.

أما "جورج براك" المصور الفرنسي (1881) فرجل مبتكر من طراز ممتاز أيضًا. شارك "بيكاسو" في اختراع تكوين الصورة بمكونات هندسية سميت بعد ذلك (التكعيبية) Cubism. وابتكر بمفرده طريقة "اللصق" College (انظر نموذج 21) التي تكون أشكالًا موضوعية جميلة بواسطة قطع من خامات متنوعة مثل ورق الصحف وورق الحائط والقماش.. تلصق على اللوحة الورق أو القماش.. وأنتج مئات من صور الطبيعة الصامتة المجردة Abstract still-life جعلته واحدًا من أعظم الفنانين العالميين المعاصرين، وجعلت الإقبال على اقتناء صوره هائلًا مثيرًا للدهشة، فلقد باع منها عددًا كبيرًا للمتاحف الكبرى وعشاق اقتناء الصور العالمية في مختلف أنحاء العالم، وبذلك أصبح من أصحاب الثروات الضخمة، وبراك فارع القامة إذ يبلغ 6 أقدام يداه غليظتان قويتان كأيادي عمال الصناعات الميكانيكية، ولد ابنًا لنقاش منازل دربه على صناعته حتى بدأ حياته كفنان في سن العشرين حينما كانت باريس ما زالت مشغولة بالتصوير التأثيري.

وفي باريس تعرف على جماعة من الفنانين اسمهم (الوحوش fauves) نسبة إلى خطوطهم العنيفة وألوانهم الصارخة، وانضم إلى هذه الجماعة واعتنق أسلوبها فنجح إنتاجه منذ البداية، وأول معرض عرض فيه إنتاجه (الوحشي) fauvist هو معرض باريس في سنة 1907 حيث باع كل صوره التي عرضها.

وجاء وقت أصبح فيه براك متضايقًا من الفوفيزم إلى أن التقى برجل ثائر مثله اسمه "بيكاسو"، وكان هذا اللقاء من أهم أسباب التطورات الفنية العالمية التي حدثت خلال القرن العشرين. وحينما عرض بيكاسو عليه صورة اسمها "مدموازيلات آفنيون" من عمله تمثل خمسة نسوة عاريات في أوضاع وأشكال غريبة محرفة غير مألوفة تكون أشكالًا هندسية.. هذه الصورة أفزعت براك وجعلته يسخر من بيكاسو ويقول له. "أنت كمن يطالب الناس أن يأكلوا الحبال ويشربوا الجازولين" بيد أنه سرعان ما غير رأيه بعد أن عرف بأن أفكار صديقه ذاتية بحتة، وفريدة في نوعها ومن ثم أنتج أروع صورة هندسية التكوين تعتبر البداية الحقيقية للتصوير التكعيبي

لم يشهد العالم نظيرًا لها من قبل. وأثار ذلك بيكاسو واعتبره تطورًا فريدًا يلائم اتجاهه، وسرعان ما اندمج الرجلان واشتركا سويًا في بلورة الأسلوب التكعيبي الذي أصبح بعد ذلك طرازهما المميز.

إن فن براك مرتبط من أساسه بالتكعيبية وبالنقش المنزلي، ففي أيامه الأولى كان النقاشون يطلبونه في المنازل لنقش الحوائط بنقوش تظهرها كالرخام أو كأنواع الخشب النادرة.. هذه الطريقة أعجبت براك - خصوصًا لأنه اشتغل بها مع والده في صغره - وأتاحت له اختراع طريقة اللصق السالفة الفكر التي جعلته يضع سطوحًا مختلفة النسخ والخامة بلصقها على لوحة الصورة الورق أو القماش مع إضافات خطية لاستكمال شكل التصميم العام.

هذه السطوح شغلته كثيرًا خلال ممارسته التكعيبية التي علمته ألا يكون التصوير مطابقًا للحياة، وإنما يكون معبرًا عنها بسطوح وخطوط وألوان تكون بمجموعها شكلًا بديعًا وأدى به هذا إلى اشتغاله بعد ذلك بصورة الطبيعة الصامتة المجردة التي أبدع تصويرها من حيث السطوح والألوان والخطوط والتكوين.

في خبراته المبكرة مع التكعيبية تأثر براك بفنان القرن التاسع عشر العظيم بول سيزان الذي صور موضوعات بأقل التفاصيل ليؤكد أساس التكوين؛ فقد أوحى من هذا الأسلوب لبراك بإمكان اختصار التكوين بأبسط الأشكال وأجملها، وبهذا خلق في صوره عالماً جديدًا مليئًا بأحدث الأشكال وأجملها. أما تجربته الأولى فقد استبقت لمحة من الواقع، لكنه باستكشاف أعمق اضطر بعد ذلك أن يهجر أحكام المنظور perspective، ويكسر الأشكال (تصويريًا) حتى يمكن أن نرى جميع جوانبها على سطح مستقيم.. من هنا أخذ تحرر براك يتزايد حتى وصل إلى فصل سطوح الأشياء عن بعضها وتحريكها كيفما شاء للوصول إلى تصميمات بديعة حديثة الأشكال والأسلوب. من كل هذه العناصر أخرج صوره الناضجة الفذة التي حوت موضوعات تتميز بالاتزان الجميل والهدوء المريح، وغير ذلك من صفات نابعة من التحكم العقلي والتذوق الجمالي السليم.

ولم يقف براك عند هذا الحد بسبب حبه للاستكشاف والتجديد وابتكار أساليب جديدة لفن التصوير، فهو بعد الحرب العالمية الثانية قد أكتشف "واقعية جديدة" وكلما اقتفى المقلدون أثره في طريق سرعان ما يتركه وينتقل إلى طريق آخر، ولعل هذا هو سر نجاحه هو وزميله العظيم بيكاسو.

"بابلو بيكاسو Pablo Picasso" (1881) بلغ الآن آخر العقد الثامن من عمره الذي قضى معظمه بفرنسا بعيدًا عن وطنه إسبانيا، وجد باريس مكانًا ملائمًا لنشاطه الفني ففضل العيش فيها خادمًا للفن الذي مارسه جزءًا كبيرًا من حياته حتى أصبح أعظم وأهم فنان في هذا الجيل، كما أصبحت أعماله معروضة في أشهر وأعظم متاحف العالم، ولست أغالي إذا قلت أن شخصيته من أبرز وأعظم شخصيات فرنسا.

أجمع عشاقه الذين لا حصر لهم من النقاد والفنانين ومحبي الفن على أنه عميد فناني العصر، وأبرز أساتذة الفن الحديث.. وفي الوقت ذاته أجمع أعداء فنه على أنه أعجب أسطورة خرافية وأغرب شخصية مخرفة خرقاء ظهرت في تاريخ الفن كله، وبهذا أصبح بيكاسو هدفًا لأقوى إطراء من محبيه وأشد قذف من كارهيه، بيد أن الذي لا يمكن إنكاره وإغفاله هو أن شهرته العالمية التي لم يحرزها فنان سواه في الماضي والحاضر جعلته مميزًا على جميع المشتغلين بالفن في العالم كله قديمًا وحديثًا.

ولعل تغييرات أساليب وطرز بيكاسو بين حين وآخر هي التي جعلته فريدًا بين أبطال تاريخ الفن كله. كذلك عبقريته الفذة كرسام جعلته قادرًا على أن يخلق الحركة والمعنى والجمال في مجموعة من الأشخاص ببضعة خطوط، كما أن نبوغه الفني مكنه من الانتقال بخطوات قليلة عبر عصوره الفنية العديدة. وهو مثل صغار الفنانين اقتدى أولًا بأساتذة الفن وقلد أساليبهم، لكن سرعان ما ردته شخصيته القوية الناضجة على أعقابه بعد أن استوعب وهضم الكثير، ثم أخذ يتبنى كل أسلوب ويستكمل أوجه النقص التي رآها فيه، ومن ثم استطاع أن تنشئ عصوره الفنية التي فاجأت العالم بين حين وآخر، وخلقت ميادين واسعة جديدة يسعى إليها الفنانون والنقاد وعشاق الصور من كل قارة.

إنه في سلسلة تجديداته الفنية الكثيرة قد خاض عصوره المشهورة فانتقل من "العصر الأزرق Blue Period" إلى "العصر الوردي Rose Period" إلى عصر النجرو Negro Period". ثائر إنه كالرجل الجائع الذي يسعى إلى البحث عن أي شيء يأكله.

وبنفس النهم الشديد خاض عصوره الأخرى فأخذ ينتقل دون أن ينتابه ملل أو إعياء من عصر إلى عصر مستخرجًا أسلوبًا مختارًا على طريقته الخاصة وذوقه الشخصي، وهكذا انتقل من "العصر الكلاسيكي Classic" إلى التكعيبي Cubism" إلى "السيريالي Surrealism"..

إن عبقريته الشاذة جعلته مبتكرًا ثائرًا يتقلب من أسلوب إلى أسلوب ومن مدرسة إلى مدرسة بجسارة حيرت النقاد والمؤرخين والفنانين، وفي كل عصر من عصوره فاجأهم جميعًا بلون جديد مبتكر من ألوان الفن، كما فعل عندما عبر عن وجهة نظره في الطبيعة بصوره "التكعيبية" التي أبدعت إشكالًا هندسية قلبت الأوضاع الفنية خطًا ولونًا وشكلًا (انظر نموذج 25).. وفي انشغاله بالأشكال وخصائصها استغل الخيط وقصاصات القماش والورق وغيرها من خامات فأضافها إلى صوره بلصقها كأنه يعبث مثل الأطفال، ولكن النتيجة كانت دائمًا توصله إلى أعجاب عشاق مبتكراته.

واتبع الفنانون الشباب بيكاسو جذلين مسرورين بتقلباته السريعة الجريئة التي لفتت أنظار العالم إلى فنون غامضة ضائعة مثل فن النجرو الذي زحف إليه بدافع من فضوله ونهمه، فخلق له عصرًا انضوى فيه كثير من الفنانين المصورين والنحاتين. وعندما اتجه بيكاسو وبراك نحو التكعيبية والأشكال الأخرى التجريدية abstruction التي حرفت الطبيعة إلى أقصى حد نفض الكثير من الفنانين المتبحرين أياديهم من أحكام الفن الأخرى مقتدين به، ومن ثم انضم إلى هؤلاء أيضًا طوائف الفنانين المشتغلين بالأزياء والإعلانات والزخرفة فانتشرت بذلك اتجاهات بيكاسو انتشارًا واسعًا لم يصادفه اتجاه آخر من قبل بمثل هذه السرعة.

لم يكن بيكاسو مؤثرًا بهذه القوة لجرأته وعبقريته فقط فحسب، وإنما أيضًا لنجاح نماذجه العظيم الذي أثار طموح وغيرة الفنانين. وأصبح بيكاسو أغنى مصور في العالم بفضل ذكاء تجار صوره الذين استطاعوا أن يرفعوا ثمن صورته إلى أغلى الأثمان، وأن يفتحوا السوق دائمًا انتظارًا لإنتاجه الجديد الذي يتهافت ويتنافس عليه الزبائن الكثيرون.

أجمع كثير من الخبراء والنقاد على أن أحسن صور بيكاسو هي التي أنتجها في عصريه الأزرق والوردي. أما صور العصر الأزرق هذا فقد شرع في إنتاجها سنة 1901 عندما كان طالبًا في العشرين من عمره غير معروف بباريس. ويقول الخبراء أيضًا أن هذه الصور قد أنتجها اشتقاقًا من صور الفنان العظيم "ديجا" الذي كان مهتمًا بتصوير الراقصات والمشخصين، ومن "بوفي دي شافانيه Puvis de Chavannes" المصور الفرنسي الذي صور صورًا حزينة زرقاء، ومن فنان القرن السابع عشر الإسباني العظيم "الجريكو" الذي تميز أشخاص صوره بطول القامة.

وحمل بيكاسو كل ما جمعه من عناصر أعمال هؤلاء إلى عصره التالي الذي اختار له للون الوردي بدل الأزرق حوالي سنة 1905. وأحسن صور هذا العصر هي صورة "عائلة سالتمبانك" التي كان أفرادها يشتغلون في (سيرك) خطوط كلاسيكية، وجو الصورة عمومًا يتسم بالجمود رغم رقة وبراعة الإخراج، ومع ذلك فقد فعل بيكاسو بأشخاصها ما فعله في أعمال غيره، إذ استغلهم في أعمال كثيرة رسمت وطبعت لأغراض تجارية.

وانتقل من عصره الوردي إلى "عصر النجرو" بظهور لوحاته التي رسمت بطريقة خشنة ولونت بألوان ساخنة، وحوت أشخاصًا ذوي عيون مستطيلة وبطون مدببة محددة وأنوف طويلة مفرطحة فتزاحم المعجبون حوله ونادوا به عميدًا للمشتغلين بالفن الحديث وجمعوا كثيرًا من الأدوات التي يستعملها الإفريقيون في طقوسهم الدينية مصنوعة من الشعر والعظم، ليهيئوا الجو البدائي المناسب للعصر الجديد، حتى بلغ بهم الأمر أن دخنوا وشربوا المخدرات اقتداء بزعيمهم الذي فعل ذلك[11].

وبلغت عصور بيكاسو التي اتسعت شهرتها حوالي عشرة عصور، أهمها:

1- العصر الأزرق (1901):

2- العصر الوردي (1905): تتسم أعماله بالرصانة والاستقرار، ويغلب اللون الأحمر الوردي على ألوانها، ويتميز أشخاصها بطول القامة، ونلاحظ فيها - وفي كل عصور بيكاسو - عدم اهتمامه ببيئته كل موضوع، إذ أن معظم بيئاته صحراوية جامدة بلا هواء. وأجمل شيء هو توزيع الألوان وتكوين الأشكال الخطى. ولعل صوره "عائلة سالتيمبانك" هي أحسن منتجات هذا العصر.

3- عصر النجرو (1907): يتميز بتحريف غريب شديد المبالغة في جسم الإنسان، وأوضاع جامدة للأشخاص، ووجوه متشابهة جدًا في الملامح، وبساطة في الخط واللون، على أن تكوين الصورة الخطي بديع وتوازنها محبوك، وأشهر صور هذا العصر هي صورة "مدموازيلات آفينون" التي صورها سنة 1907 واشترتها الولايات المتحدة سنة 1939.

4- العصر التكعيبي (1911): معناه التجسيم أو الثلاثة أبعاد (الطول والعرض والعمق).

إذن يمكننا بناء على ذلك أن نسمي كل شيء ذي ثلاثة أبعاد بشكل مكعب، وما دام كل شيء مجسم في الطبيعة له صفة الأبعاد الثلاثة فهو في عرف التكعيبيين مكعب، ولذا فإنهم يقولون عند تصوير الجسم الآدمي، أنهم لا يصورون مظهره هو وإنما كما يريدونه هم أن يكون، فاستعاضوا عن الانحناءات والنتوءات والفراغات والأسطوانات التي يتكون منها بكتل مختلفة الأحجام جوانبها مسطحة تربطها ببعض أضلاع مستقيمة وزوايا قائمة، وهذا يعني أن التكعيبيين قد حولوا كل شيء إلى شكل هندسي، ولكن بالطبع على النحو الفني الذي يجعله جميلًا في نظرهم.

واعتمد بيكاسو في عصره الكلاسيكي (1918) على التحديد بالخط مستخدمًا ألوانًا تأثيرية، ومن أجمل صور هذا العصر صورة "الحبيبان" وصورة "امرأة في قميصها الأبيض". واعتمد في عصره السيريالي (1924) على تصرفه في الأشكال والألوان بحرية، وراعى باهتمام جمال التشكيل اللوني والخطي وحبكة المساحات الموزعة في الصورة وترابطها ببعضها، وأغفل قواعد المنظور وأحكام الظل والنور، وأدخل تشكيلات زخرفية أغلبها إغريقي وبعضها صيني.

ورجع بيكاسو في عصره "الزجاج الملون" (1932) إلى القرون الوسطى فنهج نهجًا زخرفًا يتسم بالقوطية ومن أجمل صوره "فتاة أمام المرآة" التي اخترناها غلافًا لهذا الكتاب.. ومارس طريقة اللصق مثل براك مستخدمًا الورق والقماش وغير ذلك. والملاحظ أن بيكاسو في تطوراته لم ينشئ عصرًا لعلاج المنظر البحت، ولا شك أنه فريد في تاريخ الفن كله.

المصريون

نشأ الفن الحديث في مصر بإنشاء مدرسة الفنون الجميلة بـ "درب الجماميز بالقاهرة" في سنة 1908، حيث اضطلع بالتدريس أساتذة من أوربا، كان بينهم سانتس "الإسباني" مؤسس فن الكاريكاتير في مصر، ولبلاني، وليون "الإيطالي" أو ناظر لها، وتخرج من هذه المدرسة عدد من الأعلام الذين قامت نهضة الفن على أكتافهم بعد ذلك، أبرزهم: محمود مختار "المثال" وراغب عياد، ويوسف كامل، وأحمد صبري ومحمد حسن "المصورون".. وما زالت تحف هؤلاء تتلألأ كالنجوم في سماء الفن يهتدي بها الأبناء والأحفاد الدارسون والفنانون.. وفي سنة 1926 تألفت منهم أول بعثة فنية مصرية إلى أوروبا، وفي سنة 1928 كلفت الحكومة محمود مختار بنحت تمثال نهضة مصر القائم الآن بالجيزة، كما كلفته بعد ذلك بنحت تماثيل للزعماء المصريين، فكان ذلك حدثًا فريدًا في نوعه بعد أن كانت تعهد بمثل هذه الأعمال إلى الأجانب.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أسست الحكومة مدرسة الفنون التطبيقية التي كانت قد انتقلت هي الأخرى إلى هناك. وتخرج من مدرسة الفنون التطبيقية فنانون أكفاء نهضوا مع زملائهم خريجي الفنون الجميلة بالفن نهضة كبيرة. ولما شعرت الحكومة بكفاءتهم استغنت عن المدرسين الأجانب، وعهدت إليهم بمسئولية تعليم الفن بالمعهدين الفنيين الكبيرين.. أذكر منهم: أحمد أحمد يوسف، ومحمد عزت مصطفى، وأحمد عثمان، والحسين فوزي غانم، وعبد السلام الشريف، وحسين فوزي، وسعيد الصدر، ومنصور فرج، وحسين بيكار، ومتولي، وجابر وحسني البنان، والجباخنجي، وسعد الخادم، وصلاح طاهر، ومصطفى الأرناؤوطي، وهناك عدد من كبار الفنانين (الهواة) الذين فقدتهم دنيا الفن بضيق المجال عن ذكرهم، منهم المصورين محمود سعيد وناجي..

والحديث عن مراحل تطور فني التصوير والنحت في مصر خلال مدة نشأته الحديثة التي تجاوزت نصف قرن يطول شرحه، ويضيق المجال في هذا الكتاب عن تفصيله وتوضيحه. لكن لا يفوتني أن أذكر الفنان الخالد إبراهيم أدهم وانلي الذي كان قد أعاد فن المصورين التأثيريين "ديجا وترنر" إلى الحياة، وخطفه الموت وهو في نهاية طريق المجد والعظمة (سنة 1959).

إن الفنانين المصريين ينقسمون إلى طوائف بحسب أساليبهم المختلفة، فمنهم الواقعيين الذين يحملون شعار جيورجيون (رسم ميشيلنجلو وتلوين تيشان) مثل محمد حسن وأحمد صبري ويوسف كامل والتأثيريين مثل أدهم وانلي وأخيه سيف وانلي ويوسف سيد، والزخرفيين المتأثرين بطريقة أنجر "الخطية" والأسلوب الفرعوني مثل راغب عياد "المصور" وجمال السجيني وأحمد عثمان "المثالين، والتجريديين والسرياليين مثل الدكتورين محمود البسيوني وحمدي خميس والتلمساني والنباتيين المثاليين مثل حامد سعيد وشفيق رزق، والخزافين التكوينيين مثل عبد الغني الشال وكمال عبيد وحسن حشمت.. وهذا كله سوف أتناوله بالشرح والتوضيح في كتاب خاص عن الفن في الجمهورية العربية المتحدة إن شاء الله.

بعض مراجع الكتاب

- Euaopean Painting & Sculpture “EricNewton”
- The Paintbox “Martin Armstrong”
- Archticture “O. Reeds”
- Historic Ornament “Glazier”
- General Sketch of European History “Edward Freeman”
- The Meaning of Art “Herbert Read”
- Lives of Famous French Painers Painters “Herman” Wechsler
- The History of Impressionism “John Rewald”

فهرس

Notes

[1←]
أزهى قرن من على فلورنسا من سنة 143 إلى 153.

[2←]
في معظم الصور الفنيسية؛ وخصوصًا في صور تيشان وتنورتو تلبس النساء العاريات الحلي بمختلف أنواعها، وهي ظاهرة تدل على بذخ الفينيسيين.

[3←]
الفلاندر: في العصور الوسطى كان اسم الفلاندر يطلق على الجزء الذي يتحدد ببحر الشمال ويمتد جنوبًا وغربًا من دوفر إلى نهر شيلد. معظم هذا الجزء يقم الآن في بلجيكا، وبعضه في شمال فرنسا ونثرلاند "هولندا"، ويسمى حسب التوزيع الحالي بالفلاندر الغربي والفلاندر الشرقي.

[4←]
فلمش Flemish هو الاسم الذي يطلق على الفلمشيين أو سكان الفلاندر ومنهم الهولنديين.

[5←]
نثرلاند: اسم آخر لهولندا وبلجيكا.

[6←]
كل الخبرات الفنية حملتها كلمة Baroque التي تعني "البلاغة" البلاغة المعبرة عن العظمة والمباهاة هي صفة القرن السابع عشر.

[7←]
ولد الإمبراطور تشارلس الخامس سنة 1500 بمدينة جنت بنثرلاند وهو ابن فيليب الجميل أستوريا، وجوانا ابنة فرديناند وازابلا ملكا إسبانيا. وكان تشارلس الوريث لأربعة عائلات ملكية كونت اتحاد إمبراطوريته الكبيرة، هذه العائلات هي: أستوريا، برجندي، كاستيل وأرجوان.

[8←]
نقولا بوساه غير جاسبار بوساه Gaspard Poussin

[9←]
البيان سيف النور أو طيف الشمس عددها بعد حسب ترتيبها في الطيف هي: الأحمر والبرتقالي ولأصفر والأخضر الأزرق والبني والبنفسجي؛ وأقلها انحرافًا الأحمر وأكثرها انحرافًا البنفسجي. وتعليل ذلك أن الضوء الأبيض ليس بسيطًا بل مركبًا من أشعة موجاتها مختلفة الطول ولكل منها معامل خاص به في مادة المنشور وأطولها

موجة أصغرها معاملًا وهو الأحمر. فعند مرور الأشعة في المنشور ينحرف كل نوع منهما بزاوية انحراف خاصة به تبعًا لمعامله فأصغرها معاملا وهو الأحمر أقلها انحرافًا. وبذلك لا تبقي الأشعة المختلفة مختلطة كما كانت في الضوء الأبيض بل تتفرق بعضها عن بعض وينتج الطيف. وتسمى هذه العملية (تفرق الضوء أو تحلله).

[10←]

() تاهيتي: جزيرة في المحيط الباسفيكي تجاه شاطئ أمريكا الجنوبية الغربي.

[11←]

مجله لايف -عدد 12- 9 يونيه سنة 1949.